

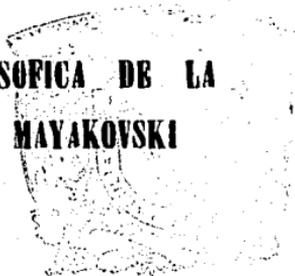
247
7



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**CRITICA FILOSOFICA DE LA
OBRA DE MAYAKOVSKI**



JUN. 28 1989

T E S I S
Que para obtener **SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA**
LICENCIADO EN FILOSOFIA
presenta

ALFREDO GURZA GONZALEZ

México, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Junio de 1989



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Miscelánea Cronologica.

- 1885 n. Jlebnikov.
1885-1891 se registran 500 huelgas en Rusia.
1891 n. Maueletan.
1892 n. Mayakovski.
1894 asciende al trono el zar Nicolas II
Lenin: "¿Quiénes son los amigos del pueblo?"
1899 Lenin: "El desarrollo del capitalismo en Rusia".
1900-4 Crisis económica generalizada en Rusia.
Primera generación de poetas simbolistas rusos.
1902 Lenin: "¿Que nacera?"
Blok: "Versos de la bella dama".
1904 Annenski, el precursor del acmeísmo, publica por primera vez.
1905 Guerra ruso-japonesa.
Revolución fracasada en Rusia. Incidente del Potemkin.
Lunacharski: "Bases de una estética positiva".
2a generación simbolista rusa.
En Londres, III Congreso del POSDR.
1906 I Duma de Estado. el POSDR la boicotea.
Reformas antirevolucionarias de Stoypin.
I Congreso de los socialistas revolucionarios (SR).
Bogdanov: "Empiriomoniismo. Libro III".
1907 Lucha al interior del POSDR entre otzovistas y Lenin.
Grupo de Gopri: Gorki, Lunacharski y Bogdanov.
Reacción ultraderechista de las "Centurias negras".
Lenin sale de Rusia.
Gorki: "La madre".
1908 Lenin: "Primer artículo sobre Tolstoi". "Carta a Gorki sobre política cultural".
Al interior del POSDR, debate sobre el liquidacionismo.
I exposición de los Buriuk y Marionov.
Jlebnikov: "La tentación del pecador".
Mayakovski ingresa al POSDR.

- 1909 Lenin: "Materialismo y empiriocriticismo".
Fundación y "I manifiesto" del futurismo italiano.
Baxionov: "Manifiesto del rayonismo".
- 1910 m. Tolstoi.
Jlěbnikov, Kamenski y Burljuk: "El vivero de los jueces".
Jlěbnikov: "El conjuro de la risa".
Kuzmin: "La bella claridad".
Lenin: "Cinco artículos sobre Tolstoi".
Kandinski: "I acuarela abstracta".
Stravinski: "El pájaro de fuego".
Bogdanov y Stepanov: "Curso de economía práctica".
En Italia: "Manifiesto de los pintores futuristas".
- 1911 Asesinato de Stolypin.
Bogdanov: "Tareas culturales de nuestro tiempo".
Alemania: "agofuturismo ruso".
acmeísmo.
Tatlin: Exposición de la "Unión de la juventud".
Matisse visita Moscú.
- 1912 Mayakovski, Burljuk, Jlěbnikov: "Bofetada al gusto público".
Ajmatova: "La tarde".
"Hiperborea", revista acmeísta.
Mandelstam: "La piedra".
Tsvetaeva: "La linterna mágica".
Jlěbnikov y Kruchionij: "Juego en el infierno".
Mayakovski: "Noche", "Fuerto". Primeros poemas publicados.
Kandinski: "De lo espiritual en el arte".
Al interior del POSDR Trotski organiza el "Bloque de agosto".
Pravda se convierte en el órgano del POSDR bolchevique.
-
- 1913 Lenin, Kamenev, Zinoviev: "conferencia de verano" para la reorganización bolchevique del partido.
Mayakovski: "¿usted podría?".
Jlěbnikov, Kruchionij: "La palabra en cuanto tal".
Jakobson, Shklovski; el "Círculo lingüístico de Moscú".
Biely: "Petersburgo".
Biedny: "Fábulas".
Malevich: Suprematismo.

- 1914 I Guerra mundial.
 Marinetti es rechazado por el futurismo ruso; se le critica su filiación fascista.
 Mayakovski: "¡Escuchen!"
 Ajmatova: "El rosario".
 I recopilación de escritores proletarios; Gorki hace el prólogo.
- 1915 El POSDR(b) denuncia la guerra imperialista.
 Bancarrota política de la III Internacional.
 Mayakovski: "La flauta vertebral". "La nube en pantalones".
 Malevich: "Dea cubismo al suprematismo".
 Malevich y Tatlin: exposición cubofuturista.
 Blok: "Versos sobre Rusia".
- 1916 Desastre militar ruso.
 Asesinato de Rasputin.
 Lenin impulsa la línea del partido con el sentido de hacer de la guerra imperialista la guerra civil.
 Se funda la OPOIAZ (Sociedad para el estudio de la lengua poética).
 Mayakovski: "Hombre" "La guerra y el mundo".
 Jlébnikov: "La tromba de los marcianos".
 Mandelstam: 2a ed. de "La piedra".
 Jirmunski: "Los que han rebasado al simbolismo".
- 1917 Revolución de febrero. Gobierno provisional.
 Soviets en Petrogrado y Moscú.
 Lenin: "Tesis de abril". "El Estado y la revolución".
 Revolución de Octubre.
 Decretos de Lenin sobre la paz, la tierra y el analfabetismo.
 Guerra civil.
 Mayakovski, Buriuk, Kamenski, Malevich, Tatlin, Rodchenko, Kropova, Altman, Lunin: "Revista de los futuristas".
 Mayakovski: "Decreto No. 1 sobre la democratización del arte".
 Jlébnikov: "El error de la muerte".
 Pasternak: "Mi hermana y la vida".
 Meyerhold en el teatro del proletariado.
 Biedny: "Su majestad el capital".
 Mayakovski: "Nuestra marcha".
- 1918 Se firma la paz de Brest-Litovsk.

Intervencion extranjera en Rusia.
Sublevacion eserista.
Revolucion en Alemania.
La familia real rusa es ejecutada.
Los ejércitos blancos amenazan al poder sovietico.
Lenin: "La revolucion proletaria y el renegado Zautsky".
Mayakovski: "Misterio bufo" "Mejor trato a los caballos".
Blok: "Los doce" "Los escitas".
Vertov: Ter numero de kinofielda.
Se exhibe "Intolerancia" de Griffith en Rusia.
I conferencia panrusa del proletkult.
Bogdanov: "La ciencia y la clase obrera". "El arte y la
clase obrera".

1919. Se instaura el "comunismo de guerra".
Bloqueo y guerra civil.
Los ejércitos blancos de Kolchak, Denikin y Wrangel son
derrotados por el Ejército Rojo.
Iº Congreso del KOMINTERN, en Moscú.
I Conferencia de Escritores Proletarios.
Asesinato en Berlín de Rosa Luxemburgo y Carlos Liebknecht.
Mayakovski trabaja en ROSTA.
- 1920 Termina la guerra civil.
Hambruna en Rusia.
Se lanza la consigna de electrificar al país mediante el
GOELRO.
Lenin: "El izquierdismo: Enfermedad infantil del comunismo".
El Comité Central hace publica su decision sobre el
Proletkult.
Mayakovski: "Extraordinaria aventura ocurrida a V. Mayakovski".
"150 millones" 2a version de "Misterio bufo".
- 1921 se instaura la Nueva politica economica (NEP).
Rebelion naval en Kronstadt reprimida por el gobierno sovietico.
El Buro politico del partido hace publica su decision de
eliminar todas las facciones en las organizaciones culturales.
m. Blok.
Jlédnikov: "Ladomir".
Jakobson: "V. Jlédnikov: Ter bosquejo".
Vertov: "Tren Lenin de agitacion y propaganda".
Mayakovski: "Orden No. 2 al ejército del arte".

- 1922 Stalin es elegido secretario general del partido.
 Lenin, enfermo en Gorki, dicta su testamento.
 Zlébnikov escribe, antes de morir, "Zangarini".
 Ajmatova: "Anno Domini".
 Mandelstam: "Tristia".
 Rilniak: "El año desnudo".
 Zotchenko: "Cuentos satiricos".
 Mayakovski. "V. Zlébnikov".
- 1923 XII Congreso del partido; el primero sin Lenin.
 I Constitución Sovietica.
 Golpe militar en Munich. termina La Comuna.
 Trotski: "Literatura y revolucion".
 Furmanov: "Tchapaiev".
 Zamiatin: "Nosotros".
 Eisenstein y Tretiakov montan en el teatro del Proletkult
 "Escuchas, Moscú".
 Mayakovski funda el LEF.
 Se agudizan los debates entre los grupos literarios sobre
 la militancia, la herencia cultural y la comprensibilidad.
- 1924 Muere Lenin.
 Stalin: "Los principios del leninismo".
 Reunion del C.C. del partido sobre politica cultural.
 Lucha entre los grupos por la hegemonia cultural.
 Tinianov: "Problemas de la lengua poetica".
 Michenbaum: "A traves de la literatura".
 Eisenstein. "La huelga".
 Vertov: "Kinopravda 19: El proletkult".
 Mandelstam y Mayakovski. Trabajo publicitario para el estado.
- 1925 Resolución del 18 de junio "Sobre la politica del partido
 en el terreno de la literatura".
 Se funda la Federación de escritores soviéticos.
 LEF: "El estilo de Lenin".
 Shklovski: "Teoria de la prosa".
 Tinianov: "Kluchlia".
 Mandelstam: "El ruido del tiempo".

- Eisenstein. "El acorazado potemkin".
M. Lenin.
- Mayakovski: "V. I. Lenin" Visita México, Cuba y E.U.
- 1926 Año de la industrialización soviética.
Campaña de colectivización del campo, reacción campesina.
La oposición interna a Stalin-Trotsky, Lomov, Sinoviev-
se remueve del partido y del COMINTERN.
Mesevich, Gardin y Rodov-La ultrazquierda literaria-son
expulsados de la MAF (Asoc. Moscovita de Escritores
Proletarios).
Babel: "Caballería roja".
Mayakovski: "A S. Lenin" "¿Cómo se hacen los versos?"
- 1927 La oposición desfiló durante el 1.º Aniversario de Octubre.
Diego Rivera se encuentra con Mayakovski en Moscú.
XV Congreso del partido. La oposición es expulsada.
Se funda la Federación de Asociaciones de Escritores
Soviéticos, unificando a los diversos grupos.
Pasternak: "El año 1905".
Mayakovski: "Bien". Funda el "nuevo DEP".
- 1928 Stalin lanza la consigna de la construcción del socialismo
en un solo país.
Trotsky es exiliado.
La colectivización del campo enfrenta gran oposición
campesina.
M. Bogdanov.
Lunacharski: "Situación y tareas de la crítica marxista".
Kracchoniq: "15 años de futurismo ruso".
Mandelstam: "El sello egipcio" "Antología, 1908-28".
Vertov: "El onceavo año",
Mayakovski: "La chinche" "Los baños".
- 1929 Trotsky es expulsado de la URSS.
Bujarin es destituido de la presidencia del COMINTERN.
Lomov sustituye a Lunacharski del ANKOMPROS.
Se celebra oficialmente el 1.º Aniversario de Stalin.
Inicia el primer quinquenio.

se construye el complejo industrial KAZANETS.
Ivanov: "Cauca".

Tinianov: "Arcaistas e innovadores".

Eisenstein: "Metodos de montaje".

Vetrov: "El hombre de la camara".

Mayakovski: "Versos del pasaporte sovietico".funda el KEF.

1930 Deskulicacion del campo. represion y sublevacion.

Sholujov: "Campos roturados".

Mandelstam: "Viaje en America".

Mayakovski: Organiza su exposicion de aniversario. decide
ingresar a la KAPP. "A toda voz" "Despedida" Se suicido
el 14 de abril.

INDICE.

INTRODUCCION	p.1
UTA BIOGRAFICA	p.9
ACERCA DEL DISCURSO ESTETICO DE MAYAKOVSKI	p.69
MAYAKOVSKI EN MEXICO	p.114
ACERCA DE LA PRACTICA POETICA DE MAYAKOVSKI	p.122
A MANERA DE CONCLUSION: LECTURAS DE MAYAKOVSKI	p.152
LAS TRADUCCIONES	p.162
NOTAS	p.226
BIBLIOGRAFIA	p.234

INTRODUCCION.

Esta tesis se anuncia como una crítica filosófica de la obra de Mayakovski. Como tal, se inserta en una tendencia en la Estética que reflexiona acerca de las prácticas artísticas que rompen con los predominios burgueses en las sensaciones, percepciones, sentimientos e ideas, para descubrir sus raíces teóricas, sus determinaciones y referentes, con el objeto de darles cauce histórico en situaciones concretas de rupturas integrales con la dominación.

Los límites fijados para esta investigación sólo precisen su objetivo, sin dar lugar a reducciones por justificar. Como toda tesis en filosofía, ésta no pretende otra cosa que establecer, en un primer momento, los rudimentos de la puesta en crisis teórica de una realidad sobredeterminada por esclarecer. Lo que esto supone en el caso de la crítica a Mayakovski es la puesta en juego de los recursos de la investigación estética para delimitar el campo de nuestra intervención. Así, en un segundo momento, la crítica filosófica puede concretarse efectivamente en la apropiación de toda la complejidad de Mayakovski—más allá de sus reducciones ideológicas—y en su puesta en circulación con tendencia. Sólo de esta manera, las orientaciones filosóficas pueden dar lugar a una lectura de Mayakovski que, demarcándose de otras, denuncie las explotaciones de que ha sido objeto—descubriendo las determinaciones de tales lecturas reductoras—y lo recupere de cara a necesidades actuales.

Para lograr este objetivo es necesario considerar los límites que fijamos. Este es un primer acercamiento, por lo tanto no es exhaustivo ni definitivo. En tanto que intervención filosófica, esta tesis es provisoria. Quiere decir esto que la reflexión crítica acerca de

los problemas de la relación entre artes y revolución que Mayakovski intenta resolver, no se agota en estas páginas. Lo que aquí se presenta es un conjunto de indicaciones que conducen a una cierta lectura de Mayakovski. Esta lectura enriquece nuestra comprensión de la dialéctica de artes y revolución en la medida en que, justamente, nos pone en posición de criticar filosóficamente las determinaciones que dieron forma al discurso con que Mayakovski produjo una ruptura con las ideologías artísticas que aseguran la reproducción de la dominación.

De lo que se trata entonces es de recuperar a Mayakovski para nosotros. ¿Recuperarlo de qué? De las reducciones ideológicas que se apropian de su práctica para producir, ellas también, ciertas lecturas de Mayakovski que responden a necesidades concretas de lucha ideológica.

El hecho de que el centro de este trabajo lo constituyan mis traducciones de poemas de Mayakovski no es, desde luego, arbitrario. Ya puesta en marcha la investigación, advertí pronto que el sitio privilegiado de la explotación ideológica de la obra era precisamente la traducción. La interpretación y traducción están ligadas internamente por necesidad. No sólo en las innumerables presentaciones de su poesía, sino en las mismas traducciones que precedían, se producen las lecturas de Mayakovski.

Hacer la crítica filosófica de Mayakovski supuso la traducción de su poesía como requisito indispensable de la lectura de la obra que se propone. Esa traducción no atiende las exigencias del formalismo reductor que destruye la comprensión privilegiando el rigor formal

haciendo abstracción de las peculiaridades históricas de la poesía y la lengua nacionales. Tampoco se sigue aquí el desenfreno postizante que hace de la traducción la ocasión de la verborrea subjetivista de la "versión libre" y del "poema independiente". De lo que se trata, si se quiere, es de conservar el espíritu del poema; pero ese espíritu no es otra cosa que el cúmulo de determinaciones de la producción poética de Mayakovski. Para traducirlo debemos asumir el trabajo filológico que supone la comprensión crítica de su vida y de su obra.

Siendo que todo lo intraducible de su poesía no puede dejarse de lado sin empobrecerla—ruidos, juegos de palabras, rimas—la tarea del traductor se pone como límite al de toda la investigación; el objetivo es orientar una particular lectura de Mayakovski, es decir, intervenir con tendencia en la circulación y valoración de su obra.

La propia reflexión de Mayakovski acerca de las cuestiones de la crítica estética nos impediría de entrada privilegiar formas o contenidos en la traducción de sus poemas. Él rompió con ese discurso reductor de las prácticas artísticas. Al no atender tampoco nosotros a él, es decir, siguiendo aquí a Mayakovski, echamos a andar nuestra lectura.

La crítica filosófica de la obra de Mayakovski no es un apartado especial de este trabajo. Es decir que la crítica se encuentra presente a lo largo de toda la tesis, construyendo la lectura de Mayakovski que propongo. No es algo externo ni el toque final. Las orientaciones de la crítica operan en cada paso de la investigación.

La tesis se divide en seis apartados, que representan seis acercamientos críticos a la lectura de Mayakovski. En el primero expongo la ruta biográfica detallando, dentro de los límites de tiempo, espacio y disponibilidad bibliográfica, la complejidad histórica a la que Mayakovski hizo su campo de intervención.

El segundo apartado se centra en las fuentes teóricas que van dando forma al discurso con que Mayakovski produce su resignificación del mundo y los correspondientes modos de sentirlo y percibirlo. Lo que se anotaba en el primer apartado aquí se profundiza; al ir avanzando en la lectura de la tesis se van complementando los distintos ángulos para producir una visión crítica de conjunto.

El tercer apartado se refiere a la visita de Mayakovski a México. La resignificación poética de lo vivido aquí, sus contactos con artistas militantes, su viaje a Estados Unidos a la luz de nuestro país quedan listos para un posterior tratamiento que atienda a otras necesidades.

El cuarto apartado trata acerca de las especificidades de la práctica poética de Mayakovski. Sus rimas, imágenes y ruidos, los signos con que se produce la ruptura y la edificación, son rastreados a sus fuentes teóricas, al igual que se había hecho en el segundo apartado.

En quinto lugar me refiero, a manera de conclusión, a las lecturas de Mayakovski. Es la crítica, a la luz de lo ya expuesto en los apartados anteriores, de las reducciones ideológicas de su obra. De lo que se trata es de hacer un sitio para mi lectura de Mayakovski, demarcándola de otras históricamente construidas.

El sexto apartado son las traducciones, cuya lectura ha sido orientada por los apartados precedentes. En ellas culmina la crítica filológica que he llevado a cabo, concretándose en la nueva circulación y revaloración de Mayakovski de frente a problemas vigentes sobre los que él tiene mucho que decir.

Recuperar a Mayakovski puede ser muy útil para quien espere de la Estética la crítica radical del dominio ideológico burgués sobre la llamada dimensión estética, es decir, las percepciones, sensaciones,

sentimientos e ideas. Esta es el referente de la tesis. Lo que se quiere recuperar es la valiosa aportación que la práctica de Mayakovski hace a la Estética entendida de esa manera.

Mayakovski es el poeta de la Revolución de Octubre. Su intervención poética ilustra y resuelve, en la práctica, los problemas fundamentales de las relaciones entre la producción artística y la edificación socialista, la destrucción del viejo régimen y la construcción del nuevo.

El referente de la apropiación actual de Mayakovski es el de la necesidad de producir una política cultural de vanguardia que recupere las experiencias prácticas para arrojar luz sobre las cuestiones del papel de las artes y sus modos de existencia en las luchas de liberación nacional y tránsito al socialismo.

Este es el papel que se asigna a la Estética: la crítica teórica de las rupturas prácticas con el orden de la dominación; la apropiación de toda la historia artística y de todo el proceso de producción, circulación, reproducción y valorización de las artes. Todo esto impulsa una tendencia asumida por artistas y teóricos en situación revolucionaria. La Estética tomada como arma para la liberación de la historia y de las prácticas humanas.

Mayakovski reelabora el discurso romántico, bohemio, sobre las artes para oponer su práctica a la artisticidad académica dominante bajo el régimen zarista. Mayakovski quiere reconstruir el mundo exhibiendo sus lacerantes contradicciones y nuestra capacidad de sentir las. Para esta resignificación poética se acerca a las innovaciones van-

guardistas europeos de principios de siglo. La razón de esto es el fundamento de mi lectura de Mayakovski. El advierte con toda claridad que la reproducción del orden de inmundicias y obscenidades que "decolorean" el mundo, se asegura también a través de las artes. La ruptura con la artísticidad burguesa se reconoce como condición indispensable de la construcción del nuevo mundo.

De aquí surgen las tareas por cumplir. El compromiso se sella por la Revolución; ella le da sentido a la experimentación vanguardista, es decir, es la ocasión de su concreción histórica consecuente. La crítica a la artísticidad dominante supera así los límites del nihilismo y de la genialidad encaprichada, que son las caras del desgarramiento de los artistas ante el espectáculo de su propia inconsecuencia histórica.

Desde un principio la lucha de Mayakovski es por "el arte socialista". En su primera, vaga, formulación, esto indica la necesidad vivida de una práctica artística que denuncie la significación dominante de la realidad y sus correspondientes modos de vivirla, que son los que garantizan la reproducción del orden de la dominación.

La práctica artística de Mayakovski es su intervención en el frente cultural de la Revolución; es llevar la lucha de clases proletaria a la dimensión estética. Producir la ruptura impulsando una resignificación del mundo, innovando los modos de existencia de las artes, sentando las bases para la progresiva liberación de nuestras facultades de percepción, de sensación, de imaginación y de sentimiento.

La dialéctica de la explotación inserta en la vida cotidiana las garantías de permanencia de las clases dominantes así como las condiciones de posibilidad de la liberación. La Revolución, radical,

total, se juega en la vida cotidiana, en la edificación de la nueva vida diaria.

Así, la cuestión de la organización de la dimensión estética de los hombres nuevos que aseguren la reproducción ampliada de la nueva vida, ocupa el centro de la reflexión teórica de Mayakovski. Es necesario echar a andar la complejidad dialéctica de la construcción socialista en cada acto cotidiano, resignificado tendencialmente.

El referente obligado de una lectura consecuente de Mayakovski es la historia compleja de los primeros quince años de la Revolución de Octubre. En concreto, debe examinarse la política cultural soviética como una realidad sobredeterminada, un proceso que es necesario aclarar. El Estado y el Partido en la Unión Soviética situaron en primer plano la cuestión cultural de la Revolución. Los límites teóricos, las experiencias, logros y fracasos, de la fundación de la institucionalidad cultural soviética, de la organización y administración del tiempo libre, con miras a la difusión de la conciencia socialista, se concretan contradictoriamente en la obra de Mayakovski. Recuperar todo esto es una tarea importante a largo plazo; esta tesis pretende ser partícipe de ella.

Enfrentados a la urgencia y a las grandes lagunas de la reflexión crítica acerca de las cuestiones del frente cultural, los artistas consecuentes como Mayakovski nos brindan lecciones prácticas que corresponde a la Estética elucidar filosóficamente. Estos artistas nos muestran la necesidad de hacer la crítica de la dominación desde cada acto en que se manifiesta y asegura; la ruptura efectiva requiere el conducirse con el criterio de la lucha de clases proletaria en la dimensión estética en el proceso de construcción de un discurso artístico combativo, que combine elementos de ideologías prácticas y taf-

ricas susceptibles de ser orientadas tendencialmente hacia la liberación.

Esta tesis, en consecuencia, es un primer recuento crítico de las lecciones de Mayakovski.

NOTA DE LAS:

El objetivo de este trabajo de investigación es el de poner en juego una toma de posición filosófica precisa acerca de los problemas de la relación entre artistas consecuentes, vanguardia política, pueblo y estado revolucionario en tránsito al socialismo. El tema es vasto y una de las limitaciones que me he impuesto en este primer intento es la del tratamiento somero y poco profundo de las especificidades de la determinación económica del proceso estudiado. Sin una profundización de mi estudio en esa dirección a futuro, este trabajo quedará inconcluso. Sin embargo, el objetivo planteado en concreto sí se cumplió: hacer una exposición crítica del discurso de Mayakovski; una primera presentación de los elementos que lo constituyen y de sus posibilidades teóricas como experiencia histórica por recuperar.

La traducción y valoración filosófica de Mayakovski que aquí indico se apoya en una concepción particular del trabajo que nos corresponde desempeñar. Así, al proponer una lectura posible de este poeta, pongo a prueba la toma de posición filosófica que me orientó en esta investigación y me pongo en marcha hacia su cabal comprensión y depuración práctica. Lo que sigue es una primera experiencia teórica.

RUE: BIOGRAPHICAL

1) Los primeros años.

En la autobiografía de Mayakovski, el año 1905 asienta un hecho decisivo para su futura práctica poética: los volantes subversivos que se reparten en las calles circulan rimas de agitación, sencillas y emotivas. "Aquello era la revolución. Y en verso. Poesía y revolución quedaron unidos en mi cabeza." (1)

Mayakovski tenía doce años: en la revolución fracasada de ese año participó intensamente, repentinamente abandonado al furor con que las masas tomaban las calles donde eran masacradas por los cosacos del zar. La primera revolución rusa selló millones de destinos.

Los años de reflujo del movimiento popular y de la reorganización - la desbandada liquidadora y oportunista, por una parte, y la reconstrucción bolchevique del partido, por la otra - nos muestran a Mayakovski - trasladado a Moscú desde su natal Georgia junto con su familia debido a la muerte del padre en 1906 - entregado consecuentemente a las tareas que exigía su decisión de 1905.

Milita en el POSDR (Partido Obrero Socialdemócrata Ruso) desde 1908, clandestinamente, cumpliendo misiones de enlace que le cuestan once meses de prisión zarista. Tenía 16 años. El tiempo que permanece en la cárcel de Butirki es la ocasión para la definición de su vocación poética.

Ahí recorrió el camino de la literatura rusa mediante lecturas críticas, abriéndose el camino con facilidad puesto que, como con todo en su vida, estaba absolutamente seguro de lo que necesitaba. Esta certeza, calificada de arrogancia por los mediocres, es uno

de los rasgos fundamentales de su práctica; deriva de una toma de posición concreta que habría de permanecer por abajo de todas las formas que asumiría su intervención política en la poesía.

En buena medida, la posición sostenida por Mayakovski toda su vida fué determinada por el artículo de Lenin "La organización del partido y la literatura del partido", con el que se familiarizó desde las jornadas de 1905 (2), en el que se plantean las necesidades de agitación y propaganda del partido y se traza una línea de demarcación entre literatura para la liberación y para la explotación.

La conciencia de una necesidad urgente de trabajo en el frente cultural, de carácter permanente y sensiblemente creativo, con -cretamente de los usos de clase de la literatura, de posibilidades y carencias, despertó en Mayakovski desde muy temprano.

Cuando salió de prisión, en 1909, ya había decidido que haría "arte socialista" (3); lecturas voraces y una memoria prodigiosa, lo habían familiarizado con la tradición clásica así como con las últimas innovaciones en poesía. Estas le cautivaron e intentó copiar su forma pero aplicándola a necesidades de agitación socialista: los versos chatos y artificiosos que de aquí resultaron fueron una lección muy valiosa. No se trata de darle forma original y moderna a los contenidos de agitación social.

Mayakovski estaba al borde de una cabal comprensión de lo específico de la producción poética y de las condiciones de su existencia histórica. A partir de su compromiso con la revolución puede ver clara la necesidad de apropiarse integralmente del oficio, de

dominarlo, para poder producir el máximo efecto con la máxima calidad, criticando, recuperando, rechazando, innovando los elementos de su arsenal poético con un criterio que es más enriquecedor en la medida en que es verdaderamente consecuente en lo político.

Mayakovski está a salvo, desde un principio, de errores que trae consigo la comprensión mecánica de las determinaciones de una práctica artística revolucionaria: ya sea privilegiar unilateralmente la búsqueda de innovaciones formales, de recursos y procedimientos propiamente artísticos, o privilegiar la improvisación y la torpeza técnica como virtudes del artista militante que se abisma en burdos contenidismos bajo la excusa de la urgencia.

Mayakovski había decidido ser poeta, ocupar una posición de vanguardia en el frente poético y desde ahí procurar la revolución. Una tarea de tal magnitud exigía total dedicación y así lo asumió con seriedad y claridad. En 1910 deja el POSDR porque sabe que los deberes de la militancia clandestina no le permitirían escribir.

Es así que Mayakovski se encuentra de golpe en medio de la arena artística de Moscú y Petrogrado, tratándola de asimilar críticamente las pretensiones y logros de los distintos grupos que se batían entonces por el liderazgo cultural.

Mayakovski estudiaba pintura en Moscú; entró en contacto con el pintor David Burlíuk y, a través de él, con las ideas de las vanguardias artísticas europeas. Para 1912 esta amistad y la del grupo de pintores y poetas reunidos en torno a Burlíuk, produjo lo que Mayakovski llamó su "primer poema profesional": Noche, que es un

experimento con colores y texturas verbales bajo una forma métrica tradicional.

En ese mismo año escribe Mañana y Puerto, otros tantos ejercicios en los que se aprecia el control sobre sus recursos y la audacia de la experimentación que se basa en el conocimiento de las tendencias del verso ruso, es decir, de las propuestas poéticas de sus contemporáneos.

Mayakovski había encontrada en los lenguajes plásticos de vanguardia la ocasión para el desarrollo de su propia, compleja, visión poética; había realizado un rodeo a través de la pintura concretamente para hacer la crítica de la poesía de su tiempo y oponerle un discurso que resuelve, liquida y plantea tantos problemas que aún no se agota.

2) Tendencias y grupos.

1912 es el año de la irrupción poética de Mayakovski. Este ocurre en medio de una efervescente actividad artística cuya determinación fundamental era la revolución de 1905. El desarrollo mismo de la literatura rusa proporciona claves para entender el estado en que se encontraba el "campo de batalla de la poesía" rusa.

El simbolismo, que dominó la primera década de este siglo, es referencia obligada cuando tratamos de representarnos las relaciones de fuerzas literarias que desequilibró Mayakovski con su intervención.

Efectivamente, el modernismo ruso sólo se explica como reacción frente al simbolismo; reacción que no podía ser en ningún caso

rechazo absoluto; todas las corrientes son en alguna medida deudas del simbolismo. Este se divide en dos "generaciones", las cuales comparten rasgos esenciales al tiempo que se oponen acremente.

La primera generación de simbolistas rusos—formada por Belmont—que visitó México—, Briusov y Sologub— fechada hacia 1900— se caracteriza por una lírica vitalista estetizante, bajo la consigna del "arte por el arte". Su lucha se centraba contra la tradición del siglo XIX que se caracterizaba por concebir a la literatura como medio de expresión de ideales políticos—los escritores "cívicos", como Chernichevski, y Nekrasov— o religiosos—por ejemplo, Tiuchev—. Estos simbolistas de la primera generación postularon el valor autónomo de la literatura, como un fin en sí misma, independiente de sus usos extrínsecos.

La segunda generación—Blok, Biely e Ivanov— es decididamente mística, es decir, se compromete con una idea de la poesía como medio para alcanzar una dimensión humana metahistórica de plena comunión con sustancias puras. Por ello se acerca mucho más al espíritu eslavófilo alimentado por las tradiciones de la "Madre Rusia" cuyo aliento telúrico inspira el populismo de Blok, por ejemplo.

Este es un rasgo peculiar de la cultura rusa; sabiéndose aislado de Europa y ajeno a Asia, el intelectual ruso podía renunciar a la "madrecita" y buscar ser asimilado por Europa, Francia preferentemente; o, de cara al serasmo de la vida bajo el régimen zarista, de burgueses, máquinas y ciudades, voltear hacia las masas campesinas e idealizando su simpleza, su literal contacto con la tierra, ser en las raíces eslavas del pueblo, con su religiosidad

profundamente marcada por simbolismos místicos, la salvación de Rusia.

La eslavofilia no es prerrogativa de una clase social ni programa establecido alguno; es más que nada una actitud hacia la naturaleza de Rusia, una apreciación de su herencia cultural y de su futuro. Por ello resulta interesante notar los usos ideológicos de las tendencias eslavófilas, por parte de clases y grupos sociales a la vista de contradicciones concretas, como la de la ciudad y el campo, o las de la cuestión de las nacionalidades, por ejemplo.

En el caso de Blok la eslavofilia se manifiesta de distintas maneras, por ejemplo en su predilección por las romanzas zingaras, que representan un idílico pasado destruido por el ruido de las máquinas. Así Blok, simbolista, místico, eslavófilo, recibirá jubileo con la revolución de Octubre, tanto como Mayakovski, futurista. Tales son los juegos con las recomposiciones ideológicas.

Es el simbolismo de Blok, profundamente antinacionalista (inspirado por la pintura evanescente y evocativa de Vrubel) el que epitomiza todo aquello que dió lugar al surgimiento de grupos modernistas de todos tipos.

Blok se aproxima a la imaginación gótica, al romanticismo alemán melancólico y bucólico; percibe la realidad como insinuación de una verdad profunda inalcanzable, la cual sólo atisban poéticamente mediante la composición musical de los versos, el flujo de imágenes, de metáforas que valen en tropel, sonoras, puesto que el acceso fugaz a lo absoluto es melódico.

En esta dirección se mueve el simbolismo produciendo brumas musicales y disponiendo problemas y propuestas para el verso ruso

que serían retomados entre 1910 y 1912 por jóvenes poetas como Ana Ajmátova, Kuzmin, Ossip Mandelstam, Jlébnikov y el propio Mayakovski.

Blok, al igual que los demás simbolistas, aún los de la primera generación, siguió trabajando después del asalto modernista, el cual, sin embargo, resulta del agotamiento efectivo de las posibilidades estrictamente poéticas de la escuela simbolista, a los ojos de sus opositores/herederos.

En 1910 Kuzmin publica "La bella claridad", un artículo en el que señala el empantamiento de la visión simbolista, recargada de opacidades: tules para una realidad difuminada. Propone las cartesianas claridad y distinción: un discurso que limite el vuelo expresivo para ganar delineando contornos.

En 1912 aparecen la piedra, de Mandelstam, y el primer recuento de poesía de Ajmátova. Son los logros del acasismo, el cual constituye el intento de desembarazarse del bagaje místico del simbolismo para aprovechar sus conquistas poéticas, como por ejemplo su toma de conciencia del valor de la palabra, independiente de su valor como imagen; el acasismo trabajaba desde las posiciones de un empirismo ingenuo que descubre las cosas después de haber arrancado los velos simbolistas. El verso se vuelve minucioso, detallista, puesto que la percepción es regodea en su propia agudeza.

Por supuesto, toda indicación sobre tendencias de un grupo literario es genérica y quizá aclara o ilumina tanto como limita. En este sentido, nada resulta mejor para comparar estas breves notas que la lectura de la piedra o de los versos de la bella dama de Blok.

El acnesmo, y en general toda la sucesión del simbolismo, se apropió del valor poético, combatiendo la rigidez, la solemnidad del tratamiento, mediante el recurso de las groserías, de la comicidad, de la cotidianidad del lenguaje, de las imágenes desagradables o chocantes, tratando siempre de devolver la concreción a las palabras y las cosas.

En este mismo esfuerzo se incluye el combate a los "grandes temas" poéticos, sancionados por la tradición académica o por la mística, es decir, los temas de la poesía del siglo XIX: la familia, la propiedad privada y el estado, por un lado, y los del simbolismo: la "bella dama", la metafísica, la comunión con el instante.

Simbolistas y acnesistas eran principalmente quienes dominaban la escena poética cuando irrumpieron en ella los futuristas rusos: Mayakovski, Jlébnikov, Burliuk, Kámenski. El carácter de tal irrupción se ve claramente en el siguiente "Plan de Acción" redactado por Kámenski:

"1. En tres días exactamente, al mediodía, los tres poetas-
Mayakovski, Kámenski, Burliuk-llamativamente vestidos, de sombrero de copa, con los rostros pintados, irán al Puente Kuznetski y, paseándose allí, recitarán por turno sus poemas, en voz alta y con total seriedad.

2. No se hará caso de las posibles burlas de los tontos ni del desprecio burgués.

3. A la pregunta: ¿quiénes son ustedes?, contestarán con toda seriedad: los genios de nuestro tiempo, Mayakovski, Burliuk, Kámenski.

4. A todas las demás preguntas: es así como viven los futuristas. No interrumpen nuestro trabajo. Escuchen.

5. Proporcionar a Mayakovski un blusón amarillo..."(4)

Esa camisa amarilla se volvió el símbolo del futurismo, y de Mayakovski en particular. Representaba todas las formas que podía asumir su estrategia de escandalizar, de agredir por todos los medios, a los "buenos burgueses" consumidores de "buona poesia". La blusa amarilla fue el rechazo al orden de vida diaria, reproducido en cada acto bajo el signo de la dominación.

El futurismo ruso se distinguió por su vena espectacular, por el espíritu de juego, la arrogancia, la intolerancia, la provocación abierta o velada, la ironía. La figura descomunal de Mayakovski, su voz de bajo, recorría los cafés literarios de Moscú así como auditorios y salones de varias ciudades del interior, con la perfecta soberbia de quien se sabe odiado por quienes desprecia. Eran las giras futuristas de 1913. Mayakovski tenía 20 años.

3) La intervención.

Uno de los rasgos característicos del futurismo ruso fue precisamente su vinculación, desde un principio, con la tradición popular de postas itinerantes, de menestresales incansables. Es así que Mayakovski no dejará de recorrer interminables kilómetros abriendo nuevas rutas poéticas, desde el debut futurista de 1912 hasta su muerte en 1930.

Mayakovski aparece en los testimonios de sus contemporáneos cautivando al público hostil, al que la agresividad de su revolucionario discurso poético tomaba desprevenido, inflamando a las le-

giones de admiradores, quienes, al paso de la caravana futurista, se alistaban para el año 17 y, después de la revolución de Octubre, se ponían en marcha para la construcción socialista.

Es así que la poesía de Mayakovski se funda con su tiempo en formas concretas que liquidan la retórica de frases hechas y hechos consumados.

Los años 12, 13 y 14 los emplea Mayakovski en la experimentación sonora con texturas verbales, rimas e imágenes, procurando alcanzar el dominio técnico de su oficio. En este esfuerzo marcha al lado de toda esa generación de poetas que libran el combate contra el simbolismo.

Sin embargo, ya desde entonces ocupó una posición propia que, al tiempo que lo diferenciaba de la mayoría de sus contemporáneos, lo colocaba a la vanguardia de todos los productores artísticos. Esto no resultaba de una misteriosa genialidad sino de resolución, disposición y claridad en el trabajo, conseguidas laboriosamente y entendidas como procesos permanentes de construcción de vida.

Ni la revolución de 1905 ni su compromiso con el arte socialista producido con seriedad, responsabilidad y calidad, habían sido en vano. El encuentro de Mayakovski con las vanguardias artísticas europeas, con los grupos de productores revolucionarios en Rusia, sirvió para orientar su búsqueda sin que por ello negociara sus intenciones.

En el discurso con que Mayakovski fue vistiendo su práctica se consideraba a sí mismo, antes que nada, un hombre sensible que libraba una desigual batalla contra la descomunal acumulación de

basura del mundo; de aquí que en el 17 cantara a la "escoba de Octubre".

Desde luego nadie mantiene una relación puramente instrumental con las ideologías; en el complejo proceso de articulación de su discurso, Mayakovski será poeta y poema en una larga marcha hacia la depuración de todo lo innecesario, de todo lo artificialmente ornamental.

La cabal comprensión de su propia intervención política en la poesía como proceso, como combate permanente, le permite subordinar elementos ideológicos, poniéndolos en juego en situaciones concretas de acuerdo a su apreciación de las relaciones de fuerzas enfrentadas en el frente cultural de la revolución.

El juego complejo de conformación/deformación de los heterogéneos elementos que están presentes en su práctica debe ser seguido críticamente para comprender en verdad por qué Mayakovski es hoy indispensable. Mayakovski es, en primer lugar, y contra toda lectura que quisiera redimirlo, un trabajador comunista de la cultura, un artista que lo es en la medida en que su práctica contribuye a preparar a los militantes comunistas para la construcción del mundo nuevo. La complejidad de Mayakovski no es un artificio elegante en venta, sino una necesidad señalada por la lucha.

Es un artista de vanguardia porque es un combatiente por la revolución, no a pesar de ello. Pero es un artista, un productor creador de lo específico de su práctica, en constante búsqueda de recursos expresivos, un innovador y un severo crítico de la improvisación empromecedora y de la repetición cómoda y gratuita.

Así como otros eran obreros militantes, pescadores militantes o campesinos militantes, él se veía poeta militante. La claridad política no es garantía del dominio del oficio ni sustituto del trabajo; es orientación, conocimiento del lugar que se ocupa, del combate que se libra; es el eje a lo largo del cual se trazan las líneas de demarcación.

Los problemas inmensos de la comprensión de la dialéctica de artes y revolución fueron atacados por Mayakovski desde 1905 y jamás abandonó esa reflexión, enriqueciéndola con la dialéctica propia de su práctica, inmersa en las luchas concretas de la construcción del primer estado socialista del mundo.

Cuando Mayakovski se plantaba frente a los auditorios de sus veladas literarias, echaba mano de todos los recursos expresivos con que contaba, jugaba mil papeles al mismo tiempo - tanto los que se esperaban de él y su fama pública, como los destinados a beneficiarse de las ansias y miedos del espectador - conduciéndolo todo magistralmente hacia su objetivo de agitación poética, de recomposición estética.

Mayakovski inmenso sobre el estrado, gesticulando, arrojando versos incendiados, versos mordientes, con su voz estentórea que tonaba por el cuello y el corazón a los oyentes para sacudirlos, fustigarlos, revolverles las entrañas, enardecerlos, movilizarlos.

Tal es la imagen impresionante que guardan los testimonios de la época. Mayakovski aparecía para quien lo escuchaba, como un apacha, un profeta del Antiguo Testamento, un prestidigitador de feria, un funámbulo, un redentor crucificado, el último hombre sobre la

tierra, el villano de cualquier serial del cine mudo, un gigante trágico, un agitador de masas, un juglar medieval. Las imágenes variaron con el tiempo aunque nunca abandonó del todo ninguna de ellas; forman lo que daremos en llamar el "personaje Mayakovski".

Eso es, la necesidad descubierta por él mismo, desde su práctica, de hacerse presente combativamente en todos los frentes de la lucha artística, entendida como la intervención política en las sensaciones, percepciones, sentimientos e ideas; la prolongación de la lucha de clases proletaria a la dimensión estética, ahí donde cada acto cotidiano que no se rebela reproduce el orden de la dominación.

El personaje Mayakovski es la vía de acceso ideológica a ese campo de batalla estético, en el que la toma de posición consecuente y la intuición en el manejo de elementos cuya dialéctica desconocemos aún en buena medida son las únicas guías. Mayakovski va echando a andar su discurso con hechos, vale decir, con versos, enseñándonos que la copiosa formulación teórica es prerequisite inmovilizador si se olvida que puede ser determinación en marcha.

El futurismo había tomado los caminos de Rusia realizando giras exitosas, asaltando los somnolientos palacios de la académica crítica de arte, aliándose desde sus inicios a los productores artísticos más decididamente vanguardistas, quienes asimilaban las determinaciones y alcances de las avanzadas artísticas europeas, fundiéndolas con preocupaciones específicamente rusas.

El lazo que une a estos artistas, Malevich, Tatlin, Lisitski, Filonov, Rozanova y un largo etcétera, con el grupo futurista de

Burliuk, Kámsenski, Jlébnikov y Mayskovski, es muy estrecho y permanecerá aún después de la revolución, al mismo tiempo que se integrarán otros más de manera temporal (tal es el caso de Chagell, por ejemplo). Todos estos artistas, por abajo de aquello que los unía en la lucha estética, mantenían posiciones bien diferenciadas entre sí acerca de cuestiones fundamentales; es por ello que no debe confundirse su alianza con una absoluta afinidad programática. La complejidad específica que abre cada uno de ellos por separado debe ser criticada en otro lugar.

En 1915 Malevich redacta junto con Mayakovski su Manifiesto del Suprematismo. Al describir la situación de la pintura al momento de la intervención de la joven generación de vanguardistas rusos, Malevich y Mayakovski nos sitúan con toda precisión en posición de entender la orientación inicial del cubofuturismo, denominación con la que se alude a ese núcleo contradictorio y complejo de poetas, pintores y teóricos.

"La pintura era una corbata sobre la camisa almidonada de un gentleman y el corsé rosa que apretaba el vientre inflado de una dama adiposa." (5)

En un primer momento los une la náusea que les provoca el sopor académico en las artes sancionadas oficialmente, el mal gusto imperante como medida del valor de la práctica artística, la tasa-ción comercial y el control de la circulación de las obras; el orden burgués, la estrechez de miras de los amos, lo gris opaco de las vidas vividas mediocremente, la ausencia entonces de brillos y colores, de gritos que no sean los alaridos en las fábricas.

Las determinaciones del desarrollo imperialista y al estado de las artes acercaba a los artistas rusos a los grandes temas de las vanguardias artísticas del siglo veinte; la revolución fracasada de 1905 y las condiciones objetivas y subjetivas que preparaban la revolución del 17, los distinguen de ellas y les dan el carácter singular que los hace tan valiosos.

En Octubre fueron privilegiados los artistas soviéticos; el discurso vanguardista tendría la oportunidad de encontrar una salida consecuente al fundirse en la revolución y en la construcción socialista. Las formas de esta fusión son a su vez las determinaciones concretas del proceso; condiciones de posibilidad así como límites inevitables que hay que criticar.

Las lecciones que nos brindan los artistas de vanguardia soviéticos comprometidos con los primeros años del poder bolchevique resulta invaluable por complejas e irrepetibles; la crítica debe asimilarlas para intervenir en situaciones actuales poniéndolas a circular enriquecidas.

La primera orientación del cubofuturismo tuvo entonces dos determinaciones: el combate al orden de vida, garantía de la dominación, se libraba como guerra de liberación artística y como trabajo de agitación de masas. Mientras que la mayoría de sus compañeros privilegiaban la primera, Mayakovski experimentaba con formas revolucionarias de articulación dialéctica de ambas.

En los primeros años, en 1912 y 1913, antes de la guerra imperialista, el cubofuturismo busca beneficiarse al máximo del efecto inicial de su irrupción en la arena poética.

Su acta de nacimiento, el primer asalto perpetrado como grupo, fué el manifiesto colectivo "Una bofetada al gusto público", firmado por Buriuk, Dlíbnikov, Kruchionich y Mayakovski, fechado en diciembre de 1912.

La "Bofetada" es el programa poético de los cubofuturistas rusos; un llamado a arrojar por la borda del tiempo a "Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, etcétera". Se trata de la interpretación futurista del campo de batalla poético de su época; su trazado de una línea de demarcación respecto a otros artistas, como Gorki, Blok, Kuzmin, quienes dominaban la escena cultural. No es gratuito que los nombres mencionados sean precisamente esos; cada uno representaba una tendencia poética con la que interesaba a los futuristas polemizar, para hacerse un campo de intervención.

Gorki era el patriarca de las letras rusas tras la muerte de Tolstoi; y, además de su obra, desde Capri apadrinaba a los llamados "escritores proletarios", cuyo primer recuento de poesías aparecería prologado por él en 1914.

Blok, como ya se mencionó, era la cúspide del simbolismo, enriquecido con la imaginaria místico-eslavófila. Y Kuzmin era el niño mimado de la novísima poesía en los salones elegantes, discutiendo sobre un "clarismo" afectado, manierista.

Los futuristas rompen lanzas con los distintos actores para ocupar el escenario; un espacio que no se regala sino que se arranca echando mano de medios desiguales y combinados, sujetos a un principio consecuente definido y elástico. La prepotencia e intolerancia son formas de ese combate complicado y permanente, en el que

el personaje Mayakovski rápidamente se vuelve el centro alrededor del cual girará todo lo demás.

En el Manifiesto no se propone nada sino que se exige y se ordena; no se habla en nombre de ciertos poetas sino en el de los derechos de la poesía en general, escamoteados por la Academia de "la corona de la gloria barata, que ha sido hecha con los cepillos de baño". El rechazo al orden de vida burgués, a la cotidianidad -byt en ruso-toma la forma de un épico combate contra el "buen sentido" y el "buen gusto", librado por "la palabra autónoma (auto-trenzada)"(6)

Aquí se encuentran todos los elementos que caracterizaban al futurismo ruso de esos años: rechazo de la herencia cultural en su forma fosilizada por la Academia; identificación arbitraria de experimentación y valor; visión prometéica de un futuro luminoso de máquinas en un orden inédito de belleza nueva, de la cual sólo ellos son heraldos. Estas son las líneas comunes de todos los artistas del grupo; sin embargo, en cada uno presentan matices distintos.

Mientras Burliuk se regodeaba en el "épatage", en el juego de maquillajes y atuendos excéntricos, Mayakovski agigantaba su personaje para proyectarlo en todo, preocupado por crear un universo poético propio en el que todo se rigiera por el mandato de su sensibilidad.

Ilébnikov y Kruchionich exploraban las posibilidades de la "palabra autotrenzada", del valor autónomo de la palabra como objeto, como materia prima poética, con lo que denominaron zauu, que significa transmementaj: un lenguaje posible, no arbitrario, determinado

por la consistencia sonora, es decir, autónoma respecto al nivel semántico, de las texturas verbales.

Jlébnikov creó lo que Mayakovski llamaba "un sistema periódico de la palabra", a partir de las propias reglas de construcción de la lengua rusa. Era un trabajo destinado a los productores, con la necesidad descubierta de los procesos de derivación verbal, de conformación del pensamiento y de los sentimientos por las palabras. (7)

Esta arqueología del sentido y del ruido debía mucho al arquetipismo tan en boga en la época. Efectivamente, la mezcla de virtuosismo artístico en el manejo del lenguaje como arreglos de palabras en patrones ornamentales de efectos hipnóticos, donde el detalle se agiganta, la minucia se alarga página tras página morbidamente, en un flujo sonoro que poco a poco disasociaba sonido y sentido, perdiéndose en complicados arabescos, en trucos de prestidigitador verbal, con la inclinación arcaista de la búsqueda de la música perenne del lenguaje (sustrato fosilizado a veces, concebido también como cristalina fuente subterránea), está presente en los desconcertantes textos de Jlébnikov. (8)

Si el cubofuturismo se había propuesto como meta la liberación de la palabra de sus usos simbolistas—la palabra autónoma que recupera peso y contornos propios, contra la palabra ocasión de la revelación mística, de la insinuación onírica—el juego con rugosidades y volúmenes sonoros en desbordados ornamentalismos que no se sujetan a la voz sino que inundan la hoja impresa en desquiciadas caligrafías, era una ruta posible.

Los recursos de la descomposición volumétrica cubista aparecen asimilados por el futurismo ruso, pero ésta no es desde luego la única influencia. Hay que remarcar el gusto eslavófilo del arcaísmo, que surge como tendencia importante en Rusia desde fines del XIX con el grupo de productores reunido por el magnate y empresario teatral Sava Mamontov en su residencia campestre Abramtzevo.

No es coincidencia fortuita el hecho de que los pintores que mayor influencia ejercieron sobre la segunda generación simbolista—Vrúbel y Vasnetsov—estuvieran presentes ahí.

El arcaísmo eslavófilo se manifiesta así en una recuperación de patrones plásticos de las artesanías rusas, así como de los relatos fantásticos de la tradición oral. Esta idealización del pasado cultural eslavo como opuesto a la decadencia formal de Occidente, es muy característica de grupos de vanguardia.

La fascinación por la magia, ya sea de las palabras o de los diseños, es una constante aún en tendencias opuestas. Por ejemplo, en 1908 Vrúbel y Vasnetsov pintan a los legendarios personajes de los cuentos rusos, los Bogatyras, héroes dotados de fuerza y talla desconuales, con los que, por su parte, Mayakovski gustaba compararse.

Los simbolistas se sintieron atraídos por los iconos medievales, por las artesanías; y así también los futuristas y su fascinación por la "sustancia verbal", por la sonoridad originaria que relacionaban con los patrones del discurso de la tradición oral, de cuentos, cantos y poemas.

No es gratuito que los animadores del Centro Lingüístico de Moscú-Jakobson y Shklovski-trabajaran a partir de las colecciones de literatura popular reunidas de viva voz por ellos mismos, así como de la poesía de Mayakovski y Jlébnikov. Tampoco es gratuito que los versos de Mayakovski sean versos para ser dichos.

El recurso del tejido verbal del folklore y de los juegos infantiles de palabras no responde a necesidades de un formalismo estrecho sino que está inscrito en el programa general futurista de liberar a las palabras de sus usos canonizados, reproductores de la dominación ideológica de las percepciones y los sentimientos.

La recuperación del valor autónomo de las materias primas de la producción artística era la respuesta a un problema urgente ante la perspectiva de la revolución: el de la organización de la dimensión estética de hombres nuevos. Al comprender esta tarea como un proceso complejo cuyas formas prácticas de realización sólo podían ser ideadas con la máxima flexibilidad creativa, los artistas soviéticos procuraron explorar todos los caminos.

El zaum ofrecía la posibilidad de experimentar con las riquezas sepultadas del lenguaje, a partir de procedimientos inherentes a su morfología, sintaxis, semántica; no es una abstracción arbitraria personal, sino una consecuencia de las propias leyes del idioma, cuyo funcionamiento es puesto al descubierto. Se propone que cada hablante se apodere integralmente de su lengua y juegue con ella imaginativamente, derribando las barreras que el uso cotidiano-plagado de restricciones y regulaciones políticas finalmente le oprime.

Elsa Triolet relata lo dicho por Gorki acerca del efecto in-

quietante del zaum:

"...cuando se ha oído la lectura en presencia de una tercera persona y luego se la encuentra, uno siente el desasosiego que podría ocasionar el estar frente al tipo con el que se hubiera ido al burdel; no se está muy tranquilo, se ríe tontamente y se dan palmaditas en la panza..."(9)

Como decía Mayakovski, el trabajo de Jlébnikov con el zaum estaba destinado a los poetas y no a los lectores; eran aquellos quienes se beneficiaban de sus investigaciones lingüísticas.

En 1913 Jlébnikov y Kruchionich redactaron sus manifiestos "La palabra en cuanto tal" y "La letra en cuanto tal", en los que derivaban las consecuencias teóricas de lo logrado en poesía a partir de los almanaques futuristas.

Declaraban la autonomía de la lengua respecto a sus usos literarios consagrados, celebrando la poesía nueva comprometida exclusivamente con el valor propio y diferenciado de su materia prima. El futurismo va siendo caracterizado en negativo respecto al simbolismo y su así llamada explotación mística de la palabra.

A la par de las publicaciones se daban las veladas poéticas futuristas. En ambas, el lazo entre poetas y pintores era estrecho. Por ejemplo, en la "Primera velada de los creadores de palabras en Rusia", llevada a cabo en Moscú el 13 de octubre de 1913, los decorados fueron realizados por Malevich, Zegin, Sherkigin y Burliuk. El libro "VO", escrito por Mayakovski, fue ilustrado a mano por él mismo junto con Zegin y Sherkigin; esta es la faceta importante de las

vanguardias artísticas que rompen con la artisticidad dominante no sólo oponiendo ingenuamente obras a obras, sino preocupándose por producir la ruptura en cada momento del proceso productivo, apropiándose lo íntegramente.

En este sentido, el futurismo ruso se interesó especialmente en impulsar el aprovechamiento de medios de circulación hasta entonces desdeñados por los artistas de salón aristócrata y prensa oficial, a la vez que ideaba canales inéditos.

4) El personaje Mayakovski.

Las primeras publicaciones futuristas asistieron a la creación del personaje Mayakovski a través de poemas en los que se puede apreciar una serie de constantes que ya no abandonaría del todo. Mayakovski elabora, a la manera romántica, un discurso deliberadamente personal acerca de su universo poético, una mitología del poeta y sus creaciones.

El escenario de la tragedia cotidiana e ineluctable de su sensibilidad es la ciudad moderna, la electricidad que arroja nueva luz sobre las mismas miserias de antes. Mayakovski recorre las calles delirantes, presa de horror, a veces bajo la máscara terrible de una alegría histérica, desquiciado ante el espectáculo de los objetos animados, del vértigo de la vida moderna que aparece ante sus ojos como sucesión de colores y texturas, de sonidos arrancados del mosaico urbano y arrojados, palpitantes aún, a las líneas del poema.

La ciudad se ordena según el mandato de la visión poética: el personaje Mayakovski es un gigante dolido que se planta en el centro del flujo de líneas tensadas y cuya percepción da sentido y

valor a los objetos.

La comprensión de las imágenes depende de que se asuma el punto de vista del poeta, de que se abarque simultáneamente con él el mismo campo visual: la realidad no es nunca estática objetividad sino juego dinámico de fuerzas, contornos, masas, colores, ruidos.

Fragmentación y recomposición de los objetos, tensión cinética: juegos de volúmenes, tangibilidad, rugosidad sonora, celebración de la materialidad de las palabras, fueron el resultado del rodeo a través de la pintura: cubismo y futurismo verbales.

La culminación del aprendizaje está representada por la primera pieza teatral de Mayakovski, conocida simplemente como Tragedia. En ella todo es ocasión para un ininterrumpido monólogo lírico del autor, proyectado sobre todos los objetos/personajes que lo rodean y que atraviesan el escenario, representando momentos de la vida interior del personaje principal.

El director teatral Meyerhold la montó, iniciando así una colaboración que jamás se interrumpiría. La puesta en escena, de un ritmo alargado, desesperante, sobre el fondo de telas de Skolnik y Filonov, se avenía perfectamente al texto, en el que aparecen los personajes del "Hombre de los dos besos", el "Viejo de los gatos", el "Hombre sin creja".

El título original de la obra era La rebelión de los objetos: contra el mundo cotidiano de mugre y opacidades, controlado por mujeres gordas, nauseabundas, y hombres lujuriosos a los que les chorrea grasa y col de los bigotes, se alzarán-con los acordes de la voz del poeta-no sólo hombres nuevos sino también los objetos liberados de sus nombres, es decir, de sus esclavitudes pasadas.

Estas son las constantes que hay que seguir en toda la obra de Mayakovski. En la Tragedia se realiza la totalidad de los rasgos del personaje construido por Mayakovski: gigantismo, hipersensibilidad, soledad, martirio redentor, sacrificio, incomprensión, superioridad. Las imágenes estallan en los espectadores: todo es aullido, lamentos, ruegos, delirio suicida en medio de objetos tiernamente restituidos a su materialidad, sólo para de inmediato agigantarse monstruosamente y amenazar a las frágiles criaturas humanas: del escupitajo de una mujer miserable nacen gigantes tullidos; las mujeres amorosas crean millones de besos carnosos, de todos tamaños, risueños, ofensivos, desprotegidos.

En Mayakovski se marcan rupturas y desarrollos: el discurso de la artisticidad burguesa fué atacado por las vanguardias también oponiendo a su realidad efectiva su propio origen; el recurso del romanticismo, llevándolo a sus consecuencias límites, revela las contradicciones frustrantes de los procesos que garantizan la reproducción de la mediocridad.

5) La demarcación.

El año de 1914 fué el de la consagración del futurismo ruso que, de cara a la guerra imperialista, fué el único grupo que rechazó el nacionalismo militarista en las artes; de hecho representó la puesta en práctica en la poesía de la línea leninista sobre la guerra: denuncia de su verdadero carácter y agitación que preparara la revolución.

Es bajo estas circunstancias que en ese año se produjo la total disociación de futuristas rusos e italianos, con motivo de la gira de Marinetti por Rusia.

El fundador del movimiento italiano se había revelado finalmente precursor fascista, militarista, sosteniendo una metafísica de la guerra, utilizada por Mussolini. Burljuk, Jlébnikov y Maykovski sabotearon la presentación de Marinetti y denunciaron su provincialismo y los usos políticos de sus manifiestos.

Los futuristas rusos publicaron artículos e hicieron circular volantes en los que trazaban esa línea de demarcación tajante. El estridentismo estéril, la vocinglería beligerante y mediocre fue criticada, haciéndole ocasión de propaganda contra la guerra y por la revolución que se venía gestando.

Maykovski era la señal, era quien marcaba la ruta en todos los sentidos: avanzaba y no dejaba de producir. En 1915 escribió la nube en pantalones y la flauta vertebral, las cumbres de su primer período, que lo establecían no sólo a la vanguardia de todos los artistas de su tiempo sino firmemente en una ruta original que lo distinguía cada vez más de todos ellos.

En ese año de 1915 conoce a Lili y Ossip Brik: ella sería el amor de su vida y él un amigo entrañable, compañero de lucha artística. En el departamento de los esposos Brik tomó cuerpo la revista Vzrigl, nuevo órgano de agitación poética, editado por Jlébnikov, Aseev, Pasternak y Shklovski, además de Lili, Ossip y Maykovski. El título de la revista significa "tomó", y la idea era que el futurismo había tomado la arena cultural por asalto.

... La Nube había consagrado definitivamente al poeta y había ganado para el futurismo el espaldarazo de Gorki:

"Gorki, conmovido, lloró en mi chaleco. Lo conmoví con mis poemas. Esto me enorgullecí un poco. Poco después supe que Gorki llora en todos los chalecos poéticos." (10)

Aprovechando ésto, los futuristas emprendieron una nueva campaña de escandalización, con una velada cuyo título provenía de un comentario de Gorki acerca de ellos: "Tienen algo". Anunciada con carteles suprematistas de Malevich, la velada simbolizó el nuevo trato de la crítica especializada hacia el movimiento.

En ese tiempo Mayakovski agitaba en contra de la guerra y disfrutaba en general de su triunfo decisivo. Acostumbraba enviar a los periódicos la siguiente nota:

"Queridos señores:

Soy un descareado, cuyo mayor placer es irrumpir, vistiendo una blusa amarilla, en medio de una reunión de personas que custodian con nobleza, bajo compás financiero, frac y pechera, la modestia y el decoro.

Soy un cínico: basta una sola mirada mía para dejar en un vestido una mancha duradera de grasa del tamaño aproximado de un plato de postres.

Soy un carretonero que, apenas lo hubieran dejado entrar en un salón, azotaría el aire con un hecha pesada, con las palabras propias de aquella profesión, poco adecuadas a la dialéctica de salón.

Soy un exhibicionista que hojea cada día febrilmente todos los periódicos, con la esperanza de ver su propio nombre." (11)

Con anticipación poética, los artistas avisaban Octubre y lo anunciaban jubilosos. Antes de la revolución bolchevique en 1917, todo parecía confuso: al llegar, los artistas de vanguardia la recibieron como hija propia, la reconocieron insinuada en sus obras.

Para ellos era claro: Octubre representaba la oportunidad de la revolución artística. Mayakovski era el más entusiasta. Llegadas las jornadas revolucionarias era todo gozo y vitalidad desenfrenada. Algunos lo recuerdan ebrio de energía, corriendo en las calles bajo el tiroteo, abandonado al impulso.

La revolución trazó la más firme línea de demarcación: a favor o en contra. Cuando Lunacharski, recién nombrado Comisario del Pueblo para la Instrucción Pública, hizo un llamado a los artistas para integrarse a las tareas del nuevo estado, respondieron unas cuantas: Meyerhold, Blok, Altman, Ivnev y Mayakovski.

Mayakovski nunca se planteó la cuestión que preocupaba a muchos artistas: participar o no. Esta era la revolución que él anunciaba desde siempre: "la escoba de Octubre", el "segundo diluvio" que habría de barrer con el mundo antiguo y daría la oportunidad de construir uno nuevo.

Todo el referente utópico, irracional, voluntarista de las propuestas vanguardistas repentinamente aparecía en el orden del día: eran posibilidades concretas. Amanecería el nuevo día, un día tal que "los cuentos de Andersen jugarían a nuestros pies como cachorros", como quería Mayakovski.

6) Toda la poesía a los soviets.

Siendo el futurismo el único grupo artístico que acudió al llamado de la revolución, para 1918 Mayakovski y Brik se encontraron al frente del órgano oficial del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública (NARKOMPROS), el periódico Arte de la Comuna. Asimismo controlaban la editorial Arte de los Jóvenes (IMD); en ella

publicaron la antología Todo Mayakovski.

Repentinamente el grupo de artistas reunido en torno a Mayakovski tenía a su disposición todos los medios con que podía contarse en ese primer año de la revolución; el control administrativo de la producción artística estaba en sus manos. Decidieron que era el tiempo de la revolución artística, con la seguridad del voluntarismo exacerbado por la heroicidad de la época.

Según su interpretación de la historia, la revolución de febrero de 1917 había traído consigo la liberación política (derrocamiento del zar); Octubre representaba la liberación social (instalación del poder soviético). Ahora era necesaria la liberación espiritual, dirigida por ellos, para completar el proceso. Proclamando esa "tercera revolución", Ossip Brik escribía:

"El arte burgués era una miasma que se levantaba de un pantano, deformando caprichosamente los contornos de la realidad ... redujo la materia al estado gaseoso." (12)

La constante preocupación estética de la vanguardia rusa encontraba justificación histórica: el rechazo a la artisticidad burguesa se descubría necesidad política urgente para la construcción socialista.

Los futuristas se decían "bolcheviques del arte". Habían encontrado en las determinaciones concretas de la producción artística la justificación de su práctica. La revolución no pasaba a un lado de la lucha artística sino que la recorría de punta a punta.

Los futuristas trataban de sacar todas las conclusiones a las que la revolución conducía en el terreno de las artes. Parecía

evidente que a un mundo nuevo correspondían lenguajes nuevos, por lo que, declarando la crisis de los lenguajes tradicionales, postularon la necesidad de liquidar la pintura de caballete, la poesía de salón, la música de cámara.

Se organizaron células artísticas en las principales ciudades; en ellas coincidieron productores de diversa extracción y proyección, momentáneamente unidos para impulsar las tendencias del "nuevo arte, drenado de vapores ideológicos": Chagall, Tatlin, Puniin, Malevich, Lisitski, Rodchenko, Popova, Pevsner, Gabo, entre otros.

En un ambiente de experimentación ilimitada, beneficiándose de la línea del partido de absoluta tolerancia artística, la República de los Soviets se convirtió en la sede principal de las vanguardias artísticas; no sólo por la cantidad de propuestas radicales, sino por ser el único lugar en el que la dialéctica de objetos y sujetos nuevos podía encontrar un referente histórico concreto: la revolución era la ocasión inédita para la construcción del nuevo orden estético.

La reflexión de los artistas consecuentes gira en torno a la cuestión de la responsabilidad del arte en el proceso de construcción de la nueva vida. Las contradicciones que determinaron esa práctica artística en los años de reconstrucción, de guerra civil y bloque, de recomposición ideológica, son contradicciones que deben ser bien comprendidas: son las que atañen al problema de las relaciones entre productores artísticos, pueblo y partido y estado revolucionarios.

La historia de la URSS encierra lecciones indispensables que hay que recuperar. Los soportes ideológicos de la construcción socialista soviética deben ser revisados pues arrojan luz sobre la cuestión de la puesta en marcha de la artísticidad comunista en situaciones concretas.

Los grupos de artistas ligados al futurismo, junto con sus miembros de la gigantesca organización de Cultura Proletaria (PROLETKULT), decoraron Moscú y Petrogrado con motivo del primer aniversario de la revolución. Mantas, carteles, fachadas llenas de color eran el fondo sobre el que se sucedían «tínes, representaciones masivas, bailes y recitales.

Así se daba vida a la consigna vanguardista del arte como reconstrucción de la cotidianeidad. Denunciando la presencia del antiguo régimen aún en los detalles más insignificantes de la vida diaria, de las prácticas humanas-supervivencias generalmente inadvertidas, los artistas eran alertas vigilantes del nuevo mundo, buscando la depuración constante.

Mayakovski, Kámenski y Burliuk lanzan su "Decreto número 1 sobre la democratización del arte", cuyas consignas remiten al discurso político que entonces exigía "todo el poder a los soviets". En general, los artistas de vanguardia advertían los peligros que acechaban a la edificación socialista y la necesidad de radicalizar las posiciones que esto señala; sin embargo, la mayoría de las veces se ahorraban el trabajo de la reflexión científica sobre las necesidades que determinaban los procesos, llenando el hueco resultante con el voluntarismo desahinido que los identificaba con el izquierdismo infantil.

"1. De hoy en adelante, con la abolición del régimen zarista, la reclusión del arte en los armarios y cobertizos del genio humano-palacios, galerías, salones, bibliotecas, teatros-queda abrogada.

2, (...) que la Patria Libre de la personalidad creadora se escriba en las esquinas de los muros, las bardas, los techos, las calles de nuestras ciudades y aldeas; en los automóviles, los carruajes, los tranvías, y en la ropa de todos los ciudadanos.

3. Que los cuadros (colores) se tiendan, como arcoiris, a través de calles y plazas, de casa a casa, alegrando, ennobleciendo el ojo (gusto) del transeúnte.

(...) Que las calles sean una fiesta de arte para todos.

(...); Todo el arte para todo el pueblo! "(13)

Esta estrategia de propaganda monumental expresa todas las posibilidades del discurso de las vanguardias artísticas rusas tal como llegaban a la revolución, así como sus limitaciones. Ajeno al partido-a su estrategia, tácticas y organización- y poco familiarizados con la historia de la revolución y sus tareas inmediatas, los artistas saltaban por encima de las determinaciones concretas del proceso y se abismaban en un voluntarismo rigurosamente ultraizquierdista y estéril en general. El andar con la revolución habría de transformar esta situación, trazando una línea de demarcación entre los artistas.

7) Hacia la revolución artística.

En 1918 Mayakovski escribió poemas que son marchas combativas

así como mandatos poéticos: exige la ruptura con las prácticas ritualizadas del pasado, impulsando una línea artística consecuente con la revolución.

Sus versos a la revolución recién nacida fueron asimilados de inmediato por los combatientes, quienes los hacían suyos agregándoles nuevas líneas y, a veces, también música. Una pequeña rima de Mayakovski había acompañado la toma popular del Palacio de Invierno en 1917:

"Iesh anánaci, rióchikov zhuf,
Dien tvaf pasliedni prijódit, burzhuf."

literalmente dice: "Come piñas, faisán mastica /el día de tu fin llega, burgués". Mayakovski encontró en ese contacto de productor y consumidores la realidad de la dialéctica de la revolución cultural en su estado embrionario.

En el periódico Nueva Vida del 9 de junio de 1918 apareció un poema perfecto: Buen trato a los caballos. Sencillo, humano, directo, refleja la sensación de plenitud de Mayakovski, quien parecía bañarse en tibias oleadas de sereno optimismo.

Escrito durante el redaje de Encadenada a la pantalla-cinta de la que fué guionista y actor-tuvo su origen en una competencia literaria entre él y Gorki, quien escribió un pequeño cuento, también publicado en esa fecha, a partir de la misma anécdota.

Mayakovski trabajaba febrilmente y vivía enamorado todo el tiempo. La filmación de la película representó su retorno al cine, medio que había dejado tras un poco prometedor inicio. En 1913 y 14, años del auge futurista, Mayakovski se había interesado en él, por

considerarlo una herramienta hija del siglo XX.

Sin embargo, su actitud hacia el cine era en un principio muy escéptica. En tres artículos que escribió para la Revista del Cine en 1913, definía el cine como copia tecnológicamente avanzada de la naturaleza; era el instrumento científico que debía liquidar a la pintura naturalista.

"Cinematógrafo y arte son fenómenos de diferente orden"; el cine es el aparato: todo lo que ofrece es la posibilidad de reproducir imágenes, pero carece del todo de la capacidad de crear. "El cine es al arte lo que la imprenta al libro" (14)

En ese entonces Mayakovski desconocía el lenguaje cinematográfico, sus posibilidades expresivas. Las únicas películas que se podían ver eran seriales norteamericanos—que no eran sino teatro filmado—y documentales diversos—romos ensamblados de imágenes—. Ambas opciones le parecían deplorables y no pensaba aún en una tercera.

No es casual que el auge de la cinematografía de vanguardia en Rusia llegara después de la revolución: no había mejor medio para alcanzar a las grandes masas analfabetas, cuya incorporación al proceso revolucionario era indispensable.

En los países en los que las clases dominantes se valen del sistemático rezago educativo del pueblo para garantizar la reproducción de su dominio, las vanguardias políticas descubren el valor ideológico de los lenguajes plásticos, produciendo rupturas en imágenes. Así se interpela a ilustrados y analfabetas funcionales, impulsando la constitución de sujetos nuevos.

Esta idea fué puesta en marcha como proyecto concreto de agitación y propaganda socialistas después del 17, a través de los trenes de educación política que llevaban a cientos de ciudades y aldeas, documentos, poemas, canciones, representaciones de la revolución. Los trenes mismos eran objetos artísticos; decorados por pintores y escultores movilizados, producían su propio efecto revolucionario. Los artistas respondían a la necesidad de informar orientando, trabajando al día, improvisando los materiales y circulando las vivencias frescas de la revolución en cada región visitada.

Mayakovski veía ya en el cine un arte autónomo, con valor propio, si bien en sus guiones parece tratarse de realizar, de materializar, imágenes poéticas, ruidos y ritmos de sus versos transpuestos a la pantalla. No se trataba de una subordinación del cine, como medio de expresión de motivos verbales; lo que se daba era la coincidencia de propuesta estética.

Desde 1916 Marinetti, Balla y otros teóricos del futurismo italiano habían precisado que el cine era "el medio de expresión más adecuado a la pluri-sensibilidad de un artista futurista" (15). Retomaban lícitamente las tesis de Riccioto Canudo, el primer teórico del cine, quien formulara la idea del cine como arte total, fusión de medios; es decir, la pluriexpresividad destinada a la pluri-sensibilidad. Esta era la meta de la búsqueda vanguardista y los futuristas italianos fueron los primeros en advertirlo.

Por abajo de la palabrería fascista de la guerra higiénica y del genio italiano, aparecen indicaciones que coinciden con lo que Mayakovski haría realidad en sus guiones.

La simultaneidad y la compenetración de planos, la materialidad de versos, palabras, letras; el cine daba oportunidad para la realización visual de universos verbales. El proyecto estético se cumpliría: el cine podía producir la agudización de la percepción liberada del sopor cotidiano.

"Dramas de objetos cinematografiados (objetos animados, humanizados, maquillados, vestidos, pasionalizados, civilizados, danzantes, objetos sacados de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que por contraste, hace resaltar su asombrosa construcción y vida no humana) (...) Palabras en libertad en movimiento cinematografiadas..." (16)

Se reconocen aquí procedimientos de la poesía de Mayakovski así como de su teatro. El futurismo, con su mitología de la máquina, de la electricidad, del mañana luminoso, ordenado, ascético, mecánico-bien avenida con las realidades lacerantes de atraso y provincialismo de Italia y Rusia, sitios de su mayor influencia-encontró en el cine un medio privilegiado, hecho a la medida.

En 1918, cuando Mayakovski volvió a dedicarse a él, lo hacía con cierta preparación, con conocimiento de las posibilidades de la sintaxis cinematográfica. Sin embargo, el igual que con todos sus guiones, tuvo poco éxito con Encadenada a la pantalla y No nacido para el dinero; su rechazo a la fórmula comercial del cine lo pagó no pudiendo nunca filmar sus guiones tal como los concebía. Siempre hubo un censor, un administrador o un director que decidía "salvar" la película.

En el caso de No nacido para el dinero, filmada por la compañía Neptuno, el resultado fue un melodrama curioso cuyo valor está en el hecho de que Mayakovski recrea, a partir de una historia de Jack London, su personal versión del oficio poético y de su propia biografía. Aquí hay mucho de sus primeros poemas, de la vida del artista antes de la revolución. (17)

Aparte de cine y poesía, Mayakovski escribió en 1918 una obra de teatro para celebrar el primer aniversario de Octubre: Misterio Bufo. Esta pieza es un juego continuo con todos los recursos artísticos manejados por Mayakovski: poesía, cine, teatro, circo, pintura, diseño. El montaje corrió a cargo de Meyerhold, quien hizo del texto un espectáculo impresionante con la participación muy activa del autor.

Inspirada en los espontáneos espectáculos de masas que festejaban el triunfo, el Misterio Bufo es la primera obra de teatro soviética y ejemplifica las mejores tendencias del arte producido en situación revolucionaria. Bien puede considerarse un paradigma artístico por la feliz coincidencia de espectacularidad, claridad, proporción, innovación, recuperación, con un contundente efecto ideológico.

En el contradictorio ambiente cultural soviético, la obra fue aclamada y abucheada a un tiempo. Al establecimiento definitivo de Mayakovski como el poeta de la revolución de Octubre, correspondió el inicio de una campaña de desprestigio virulenta, permanente hasta su muerte, por grupos de artistas y críticos que nos muestran cómo la más abyecta reacción y el servilismo oportunista de izquierda, se tocan.

Las cuestiones de la actitud del partido hacia la cultura y del papel de los artistas en la construcción socialista, centraron el debate estético en los términos de la comprensibilidad. Este concepto se convirtió en la piedra angular del juicio político en las artes. Mayakovski habría de enfrentarse a este problema durante toda su vida, aportando grandes intuiciones clarificadoras.

En Misterio Bufo se encuentran reunidos racionalismo, utilitarismo, vitalismo, en fórmulas de la liturgia cristiana, de las representaciones populares, de ferias y circos, y del discurso revolucionario. La obra es una fiesta popular destinada a ser actualizada con cada representación, para reflejar los sucesos del momento. Es la síntesis creativa de diversos elementos, organizados para lograr un efecto ideológico concreto.

La obra es verdaderamente un misterio al estilo medieval: recupera de esa tradición el recurso a la cultura popular y al lenguaje cifrado, con intención didáctica, la cual se beneficia asimismo de la mezcla de solemnidad y comicidad.

No sólo Mayakovski, sino también muchos otros artistas-Blok y Esenin entre ellos—recurrieron a la tradición religiosa milenaria en su fuente más profundamente popular, humanista, fresca (18). Así se cuenta la revolución: con un canto que las masas incorporadas al proceso van reconociendo y transformando.

El festejo del primer aniversario es la afirmación combativa de la imbatibilidad del poder soviético, en medio de la guerra civil, del bloqueo, de la hambruna y de la herencia de la guerra europea, y el anuncio de la inminente Comuna luminosa del futuro.

La manera en que el Misterio Bufo lo recrea todo es contando la historia de la marcha hacia el mañana de los "impuros" (proletarios y campesinos) quienes se enfrentan a los "puros" (banqueros, militares, cabezas visibles del imperio). Las caracterizaciones grotescas, esquemáticas, de personajes maniqueamente, cumplen su finalidad de agitar didáctica y humorísticamente.

Cuando, años más tarde, la urgencia, la necesidad de hacer frente a tareas inmediatas de agitación comunista mediante trabajos rápidos y simplificadores, se había desvanecido, permanecería sin embargo el discurso, que las caracterizaciones del Misterio Bufo inauguraban en cierta medida, de la "ética socialista".

Generalmente ocurría que la ironía y el doble fondo de los textos exultantes se iba limando en el mismo proceso de reproducción y consagración de los versos.

En Misterio Bufo, el personaje futurista del hombre común venido del mañana aparece caminando sobre el agua-el diluvio de la revolución mundial ha cubierto el planeta-y pronuncia su "sermón de la montaña", anunciando la nueva vida que será. Además de las referencias, poéticas y didácticas, a los Evangelios, este parlamento contiene una descripción del futuro comunista, que resulta ilustrativa de los términos en que Mayakovski limita su discurso.

Las realidades de atraso económico, científico y técnico de la Rusia zarista determinaron, en buena medida, que el discurso revolucionario soviético privilegiara cierta concepción del desarrollo económico, subordinando a él el desarrollo social. Estado y partido armaron una política cultural incapaz de producir los cuadros que garantizaran la reproducción socialista. Desde luego,

esto no ocurre de manera absoluta y en el vacío; siempre se dan intervenciones que jalonean el proceso en la dirección justa, a costa de revisiones y autocríticas que debenser permanentes.

En el caso de Mayakovski, su visión del futuro como comodidad electrificada sufriría transformaciones importantes con los años; no para ser abandonada del todo sino para incorporar en su reflexión los problemas vitales de la construcción de hombres nuevos a la luz del tránsito al socialismo en la URSS. Las determinaciones del desarrollo social son lo suficientemente urgentes como para que nadie pueda ignorarlas por demasiado tiempo, a pesar de la siempre presente tentación economicista.

A pesar del decidido apoyo de Lunacharski, la obra no tuvo una larga temporada y fué retirada tras cien representaciones en Moscú. No sería repuesta sino hasta 1920 en una segunda versión.

Mientras tanto Mayakovski se dedicaba a la publicación de Arts de la Comuna, junto con Brik, Melévich y Punin. En este periódico luchaban por la liquidación de las formas tradicionales de existencia del arte. Se pedía que Pushkin y Rafael fueran llevados al paredón y se renunciara a la herencia artística acumulada por siglos. Había que espezer de rocero para romper el lazo que aún unía al nuevo orden con el viejo.

La agitación contra el pasado, conducida desde el órgano mismo del NARKOMPROS, es testimonio de la actitud tolerante asumida por el estado soviético hacia los grupos artísticos que colaboraban con la revolución.

Al prologar el recuento de poesía futurista La palabra no te-
mizada, Lunacharski señalaba:

"Hay algo que queda claro: el principio de la actividad esta-
tal debe consistir en dar al lector masivo acceso a todo lo
nuevo y fresco. Es mejor equivocarse dándole al pueblo algo
que jamás obtendrá su simpatía, que ocultar una obra que pue-
da fructificar en el futuro, basándose en que actualmente no
satisface el gusto de algunos(...) Que el proletariado lo co-
nozca y aprecie todo; lo viejo y lo nuevo. No le impondremos
nada, pero le mostraremos todo." (19)

El rechazo unilateral futurista de la herencia cultural encon-
tró la oposición de quienes, como Lenin, advertían radicalmente la
naturaleza de la cuestión de la construcción socialista, en las con-
diciones concretas de Rusia.

La urgencia de incorporar al proceso a las grandes masas has-
ta entonces marginadas completamente de los más elementales servi-
cios, mostraba la vacuidad de las demandas izquierdistas. En todo ci-
cso, la postura extrema de Mayakovski sería transformada por la
reflexión autocrítica y funcionaba en esos primeros años del régi-
men soviético, como el indicador límite de una necesidad teórica: la
de la reflexión estética en situación revolucionaria.

Lunacharski debió intervenir para dejar claro que las opinio-
nes del grupo futurista no eran, de ningún modo, las del estado, que
se oponía a todo monopolio artístico.

Alexander Blok percibió poéticamente el peligro de la unila-
teralidad en la formulación de la política cultural soviética, en

una carta que nunca envió a su amigo Mayakovski. Blok vivía la revolución al igual que muchos artistas, como el fin del mundo al que pertenecía y el nacimiento del que había anunciado, que habría de redimir a la tierra rusa; su tragedia era que no podía participar en su edificación.

Después de celebrar "los ruidos de Octubre", la "música de la revolución", en su poema los doce-mezcla impresionante de fervor, heroicidad, misticismo y eslavofilia-Blok acostumbraba decir que ya no se oía nada. Los últimos años de su vida fueron un esperar el fin, recitando tristes versos que recordaban su mundo perdido con la revolución. Con esa sensación de tranquilo recogimiento, de conformidad espiritual, Blok advertía a Mayakovski en 1918:

"¡Así no camarada!

(...) El diente de la historia es mucho más venenoso de lo que tú piensas; nunca podemos escapar a la condenación del tiempo. Tu grito sigue siendo un grito de dolor y no de júbilo. Al destruir, seguimos siendo esclavos del viejo mundo: romper la tradición es también tradicional (...) Algunos construirán, otros destruirán, porque "hay un tiempo para todo bajo el sol", pero todos seguirán siendo esclavos hasta que aparezca una tercera fuerza, diferente de la construcción y la destrucción." (20)

Mayakovski decidió participar en el proyecto de las "vitrinas de la ROSTA" en octubre de 1919, y permanecería ahí hasta febrero de 1922. La idea era la de aprovechar los espacios que representaban las vitrinas vacías de las tiendas abandonadas. Los aparadores

se llenaban de color con carteles en los que se comunicaban noticias de los frentes de guerra, se popularizaban las líneas del partido, se difundían consignas y orientaciones sobre higiene, alimentación, educación, etc. Generalmente se trataba de historietas satíricas aleccionadoras.

El trabajo se hacía diariamente a partir de los cables noticiosos de la agencia de prensa (ROSTA sería llamada TASS posteriormente). Durante sus años en este proyecto, Mayakovski escribió y dibujo más de 3000 carteles; sus características son el dibujo sencillo y rápido, pero lleno de colorido, los versos simples de pocas líneas y rimas fáciles. El objetivo ideológico de interpelación y edvilización de los espectadores se cumplía también gracias al recurso de esa "ética socialista" mencionada ya en torno al Misterio Bufe: el discurso esquemático, captado al vuelo, acerca de las contradicciones históricas que Octubre había puesto en juego. Se trataba con todos estos medios de capturar la atención del transeúnte y transmitirle el mensaje casi al paso. Informar, agitar, educar.

Para el primero de mayo de 1920, Mayakovski escribió tres piezas satíricas acerca de los remanentes de la vieja sociedad; su trabajo teatral y cinematográfico se centraría a partir de entonces con mayor fuerza, en la crítica constante del burocratismo, del filisteísmo y de la ignorancia. Apoya la colectivización del campo con breves piezas didácticas y escribe guiones acerca de funcionarios obesos, torpes y necios.

Junto al absorbente trabajo diario, Mayakovski se daba tiempo para idear planes monstruosos, gigantes, irrealizables. Por ejemplo,

anunció una comedia en siete cuadros "de la época de Adán y Eva en adelante"; en La Quinta Internacional otro proyecto teatral aparecerían Lenin, Einstein y Dios cantando canciones populares y arias de ópera. (21)

El 6 de marzo de 1922 Lenin menciona en un discurso un poema antiburocrático de Mayakovski y éste le gana un trabajo en el diario Izvestia, donde publicó más de 30 poemas y prosas. Antes, se había ordenado el control de la edición del poema épico 150 millones, limitándola a unos cuantos ejemplares, destinados a bibliotecas para especialistas.

8) Política cultural y facciones culturales.

1920 fué el año del fin de la guerra civil y 1921 el del inicio de la Nueva Política Económica (NEP). El régimen soviético se estabilizaba y la esperanza de una inminente revolución mundial se desvanecía. La construcción del socialismo en un sólo país señalaba nuevas tareas.

En esos años se agudizaron las luchas entre grupos literarios y artísticos en general, en torno a las cuestiones de la política cultural del partido y el papel de las artes en la nueva sociedad. Los grupos dominantes eran, por un lado, el reunido en torno a Mayakovski y, por el otro, el de "escritores proletarios" reunidos en la revista Na Pochtu ("El Centinela")

Este último grupo, dirigido por Verdin, representaba el izquierdismo infantil, intolerante, que exigía certificados de pureza de sangre proletaria a los artistas soviéticos. En una posición conciliadora, y muchas veces paternalista, se situaba el grupo de la revista Krasnaya Nov, de Voronski, quien contaba con el apoyo del

NARKOMPROS por su actitud tolerante.

La crítica a Mayakovski se centraba en su "origen burgués", en el "individualismo" de su lírica, en su "esteticismo" que impedía la comprensión. Hasta el día de su muerte, Mayakovski intervendría en este campo de batalla artístico en contra del reduccionismo, la canonización de contenidos y formas y, en general, la mediocridad recompensada.

En 1921 murió Blok y en 1922 Jlébnikov; de aquel dijo Mayakovski que podía escribir dos poemas buenos de cada diez y que esos dos serían mejores de lo que él jamás podría escribir. De Jlébnikov escribió que era el "Cristóbal Colón de nuevos continentes poéticos que hoy hemos colonizado y culturalizado". (22)

La muerte de Jlébnikov y la del poeta imaginista Sergei Esenin, en 1925, fueron la ocasión para arremeter contra la racionalización de la producción artística controlada mediante disposiciones administrativas, que regulaban el acceso a papel y tinta, así como a revistas y diarios. Mayakovski escribió:

"Que cesen, pues, las veneraciones por los centenarios, el culto por las ediciones póstumas. ¡Artículos para los vivos! ¡Pan para los vivos! ¡Papel para los vivos!" (23)

Y en su poema A Sergio Esenin:

"Puede que,
de haber
tinta en el "Anglaterra",
para cortarse
las venas
no habrían razones.

(...)

¿Por qué

 aumentar

 el número de suicidios?

¡Mejor

 aumentar

 la producción de tinta!"

Las relaciones entre Mayakovski y la editorial del estado (GOZISDAT) nunca fueron cordiales; olvidando la recomendación leninista de que los funcionarios debían hacer a un lado sus preferencias personales al poner en práctica la política cultural soviética, el conservadurismo estético y el oportunismo político eran los principios de la administración de la práctica literaria.

Así se regulaba la producción, circulación, valoración y reproducción de escritos vanguardistas. Por su parte, los artistas preferían, en general, desconocer las condiciones materiales del proceso productivo de sus obras, limitándose a lamentar la "falta de aire", el "cierre de espacios", etc.

Este no fue nunca el caso de Mayakovski quien, apropiándose integralmente de su oficio, estuvo siempre en posición de recuperar, transformar, innovar materiales y medios. La crítica que Mayakovski hacía de la vida soviética era la de un militante, desde su práctica.

En 1921 se organizó la celebración del 12^o aniversario de trabajo de Mayakovski; esta fue la ocasión para hacer un recuento autocrítico y plantearse nuevas direcciones.

Se había instaurado la NEP y, para el frente cultural, esto

significaba que era necesario acelerar la producción, circulación, y reproducción de la "concepción comunista del mundo" en palabras e imágenes. No comprender las determinaciones de la NEP costaría muy caro a muchos artistas, pero quienes parecían ser que el socialismo sólo podía ser utópico.

El resurgimiento de formas de vida del pasado que se creía bien enterrado, tomó por sorpresa a productores de vanguardia cuyo voluntarismo exigía el "comunismo hoy".

La revaloración estratégica de los prestigios burgueses por el régimen soviético (regresaban entonces a la URSS algunos de los "grandes nombres" literarios de tiempos del zar); el encubrimiento administrativo de especialistas que, en muchos casos, no sólo simpatizaban con el nuevo régimen, pero que eran indispensables; la profusión del mal gusto de nuevos ricos y de burócratas dispuestos a "vivir de las llagas"; el apogeo de la heroicidad como factor de cohesión social; son algunas de las nuevas realidades a las que debían enfrentarse los artistas revolucionarios, tratando de evitar el costo social del desarrollo económico de esos años.

La falta de apropiados canales de intercambio entre productores artísticos, partido y estado, resultó evidente de cara a las nuevas tareas. La inadecuación de la vanguardia artística y la vanguardia política se mostraba a veces como franca ruptura; el suicidio, el exilio o la esterilidad creativa querían ser denuncias de la traición política, mientras que la denuncia policial ("¿Qué había usted antes del 17?") sustituía el juicio político de las artes.

Para quien pudiera sacucharla, ahí estaba la intervención de Lenin:

"Queremos construir el socialismo inmediatamente con base en el material que nos acaba de dejar el capitalismo, queremos construirlo sin pérdida de tiempo, ahora mismo, y no con hombres que se críen en invernaderos(...). Hay que tomar toda la ciencia, la técnica, todos los conocimientos, el arte. Sin eso no podemos edificar la vida en la sociedad comunista(...). El comunista que dice que no se puede caer en una situación en la que haya que mancharse las manos, que debe tener manos comunistas limpias, que con manos comunistas limpias edificará la sociedad comunista, sin utilizar a los despreciables colaboradores burgueses contrarrevolucionarios, es un vacío. Charlatán, pues, contrariamente a todo eso, no se puede dejar de utilizarlos(...). No presumas de sabihondo, no alardees de comunismo, no encubras con elevadas palabras la negligencia, la inactividad, la pereza señorial y el atraso." (24)

Comprendiendo cabalmente la dialéctica de la revolución, con la doble consigna leninista de nueva política económica y nueva política cultural, las tareas de la construcción de hombres nuevos dejaban de posponerse hasta el día siguiente de la revolución económica. También se liquidaba el error inverso de plantear la revolución cultural como un prerequisite de la construcción socialista. Se concretaban las necesidades del poder soviético exigidas de cada quien consecuencia con su compromiso de vida nueva, comunista.

Mientras algunos se perdían en la ciencia ficción, y su metafísica correspondiente, buscando la organización racional, tecnológicamente controlada, de los sujetos nuevos (25), Mayakovski contrarrestaba los efectos de la NEP con sus piezas satíricas, conferencias y artículos, guiones y poemas. En ellos promovía la depuración y la emulación socialistas; burlándose de los llamados "nepmen" seguía la línea leninista y señalaba vacíos y tareas.

En 1922, Mayakovski estuvo en Berlín, en donde se había reunido bajo diversas circunstancias un grupo importante de artistas. Por distintos motivos se encontraban ahí, además de Mayakovski, Shklovski, Ehrenburg, Pasternak, Bieli, Pilniak, Remizov, Esenin, Lisitaki, Piscator, Grosz, Moholy-Nagy, Van Doesberg. Se planteaba la posibilidad de una internacional plástica y se discutía la cuestión de las relaciones entre vanguardias artísticas y políticas. Quienes no la habían vivido o se habían alejado de ella, tomaron así contacto con la experiencia soviética.

9) El LEP.

Entre el 28 de diciembre de 1922 y el 28 de febrero de 1923 Mayakovski, encerrado en su habitación-atravesado y delirante, escribió lo que luego definió como "observaciones personales acerca de aspectos cotidianos de la vida en general" (26); el poema De esto, una de las cumbres de su producción, síntesis de imágenes, temas y recursos, lleno de referencias autobiográficas. Es la reflexión personal sobre el amor en los duros años de la reconstrucción, en lucha contra las mezquindades y los rencores; es la denuncia poética de la byt: la vida cotidiana que no ha sido revolucionada.

Para su publicación Rodchenko realizó un fotomontaje en el que, en medio del vértigo de la ciudad, se alza, por encima de mujeres, niños y un avión, una torre sobre cuya cúpula está parado Mayakovski con los brazos en cruz.

La búsqueda del control del espacio y el tiempo en los objetos artísticos, mediante el montaje como arma para la construcción de las percepciones, sensaciones, sentimientos e ideas de hombres nuevos, vincula los trabajos de Mayakovski, Vertov, Eisenstein, Meyerhold, Rodchenko y muchos artistas jóvenes, quienes, junto con los artistas constructivistas y los teóricos formalistas de la OPOIZ, fundan en marzo de 1923 el Frente de Izquierda de las Artes, el LEF.

En el primer número de su revista aparecieron, con formato constructivista de Rodchenko—quien trabajaba las posibilidades signílicas del diseño editorial y ambiental—, poesías de Mayakovski, Pasternak, Aseev, Tretiakov, Kárenski y Kruchionich; prosa de Brik y Aseev; teoría literaria por Tretiakov, Brik, Chuzhak y Arvatov; objetos plásticos de Rodchenko y Lavinski.

La consigna del LEF era la ruptura permanente con la artificialidad burguesa: la desestetización de las artes. Concebían el papel del arte en el socialismo como trabajo socialmente necesario que edificará la vida comunista fundiéndose con las prácticas productivas, para así romper con la dominación ideológica del viejo orden, el cual seguía presente en todos los actos del día.

LEF privilegiaría el diseño industrial, los textiles, el teatro callejero de masas, el cine documental, el periodismo, la publicidad;

y los opondría a la pintura de caballete, al teatro intimista, al cine comercial, a la literatura de ficción y a la poesía lírica.

Los pintores vanguardistas, como Malevich y Lisitski, se ocupaban de problemas arquitectónicos, una vez que habían liquidado a la pintura figurativa; lo importante es ver cómo el propio desarrollo de búsquedas artísticas diversas (Constructivismo y suprematismo, por ejemplo) conducía a los productores a ciertas concepciones comunes de las relaciones entre artes y revolución.

Mayakovski se entregó al cumplimiento de su programa estético, que, en su unilateral oposición de formas artísticas, no habría de encontrar medios de circulación más que de manera limitada; por ejemplo, muchos de los logros de las vanguardias artísticas sólo pudieron realizarse en el teatro, como elementos de la puesta en escena; su acceso a los amplios sectores de la producción, en las fábricas y en el campo, en todo caso fue parcial. Esta es otra consecuencia de las determinaciones efectivas de las relaciones entre partido y artistas, en la Unión Soviética.

"Acabemos con las pagasadas. El gobierno de los campesinos y de los obreros anula la ayuda prestada a todas las escuelas cubistas y futuristas. Estos artistas no son proletarios y su arte no es el nuestro, es el producto de la depravación y degeneración burguesas. Nosotros necesitamos un arte proletario, comprensible para los obreros y campesinos..." (27)

Esta cita de Kámenev ilustra la actitud de un número de funcionarios del partido y del estado, así como del grupo de artistas

dirigidos por Vardin, respecto al LEF en particular y las vanguardias artísticas en general. Se idealiza una infantil pureza proletaria y se afirma una concepción populista de la conciencia de clase y, por lo tanto, de la función social de las artes.

Mayakovski era el blanco preferido de las críticas, por ser el más popular entre los lectores proletarios, especialmente entre los jóvenes. La adoración que por él sentía la juventud soviética era correspondida por Mayakovski con su trabajo en la Komsomolskaya Pravda (órgano de la Organización de las Juventudes Comunistas) y en la Joven Guardia. Para Mayakovski los jóvenes, nacidos con la revolución, podían ser las primeras generaciones de hombres libres, sin ataduras a las formas de vida del pasado, y a ellos dedicó sus mejores esfuerzos.

En medio del escándalo que provocaban las tesis límite del LEF, Mayakovski viajó a París para confirmar que el centro de la reflexión estética se encontraba en la URSS: por primera vez en la historia los movimientos artísticos tenían la oportunidad de hacer realidad sus formulaciones, al fundirse con la revolución proletaria. Los artistas soviéticos triunfaban en el exterior y servían de excelente medio de agitación comunista en los países que visitaban.

En los años del LEF Mayakovski escribió textos publicitarios para el estado, junto con Rodchenko, Stepánova y Lavinski, aplicando las innovaciones signíficadas del diseño gráfico y del verso corto, más conciso. Mayakovski escribió que su mejor verso era el de la campaña de las tiendas del estado:

"Nigdié krome, kak v Fossilprome."

"En ninguna parte como en Fossilprom."

En el LEF aparecían versos y artículos que representan lo mejor del arte de vanguardia en la URSS; Vertov redactó los principios de su "cine-ojo" y Eisenstein la teoría del "montaje de atracciones" que daba origen a la sintaxis cinematográfica moderna; Shklovski presentó su teoría de la prosa y Eichenbaum analizó el estilo literario de Lenin (en el número conmemorativo tras la muerte del líder en enero de 1924), mientras que Tinianov escribía sobre el lenguaje de la poesía.

El 18 de octubre de 1924 leyó Mayakovski su poema V. I. Lenin, al que concebía como homenaje poético con fines de educación política; le interesaba el efecto producido en la masa de escuchas y lectores, por lo que promovía la discusión tras sus lecturas. Sólo quería escribir poesía necesaria, es decir, poesía que interpretara justamente la encomienda social.

El 5º número del LEF (verano de 1924) fue dedicado a Lenin; además de los artículos sobre su estilo literario y poemas, debía aparecer un artículo que fue retirado por la censura. El artículo se llamaba "¡No trafiquen con Lenin!"; el rechazo a la canonización formal que encubre el escamoteo teórico y hace letra muerta la herencia de Lenin, está presente en el poema de Mayakovski que no tuvo problemas con la censura.

En la primavera de 1925 apareció el 7º y último número del LEF. Es entonces que Mayakovski viaja a París. Es un tiempo de re-consideración y análisis. El problema más urgente es el de la circulación de los objetos nuevos, es decir, el de la realización del programa vanguardista de fundir arte y vida en una relación inédita

de goce estético productivo.

El maquinismo o industrialismo como soporte ideológico del utilitarismo racionalista de algunas de las posturas del LEF sería revisado ese año, a la luz de su viaje a América y de la muerte de Esenin, quien se corta las venas para escribir con sangre veroes de despedida antes de ahorcarse en su habitación de hotel, el 25 de diciembre de 1925.

En América encontró Mayakovski algo más que la metáfora obvia del capitalismo: los rascacielos y el puente de Bronklyn levantan sobre la miseria de pulque y calzón de panta sucio de México. El cuaderno de viaje de Mayakovski es un documento lleno de humor, compasión combativa y agudeza visual.

Después de su viaje Mayakovski reconsideró posiciones y se trazó nuevas tareas. En la Unión Soviética lo esperaba la crisis de las pugnas entre grupos literarios. La intolerancia de Na Ichtu, cuyo discurso de purismo proletario se agotaba en poesía chata y forzada, incluía al LEF y a Krasnaya Nov en su lista negra literaria. Los imaginistas, con lazos que los unían a este último grupo, habían atracado en la repetición de la excentricidad futurista y el alcoholismo: su bancarrota política era la del "socialismo revolucionario", el grupo agrarista sublevado en 1918, y la esclavofilia militante. El "socialismo revolucionario" mezclaba el mesianismo propio del discurso esclavófilo acerca de la "Madre Rusia", la tierra, el campesino secularmente oprimido, la redención por el trabajo, la simple infantil inocencia del campesino, con el terrorismo populista y el delirio izquierdista que los condujo a aliarse

Con la reacción "blanca", contra el poder soviético por considerarlo "traidor de la verdadera naturaleza de Rusia"-es decir, occidental, industrialista, positivista.

A los imaginistas nada parecía poder alejarlos más del futurismo: se encontraban en los polos opuestos de la disputa acerca del verdadero rostro de Rusia y de su destino: eslavofilia o el "occidentalismo", según la reducción esquemática. Sin embargo, Esenin y Mayakovski-los dos máximos exponentes de estos grupos-mantuvieron una relación especial.

A pesar del rencor de Esenin, Mayakovski lo comprendió mejor que nadie. Lo ironizaba, se burlaba del papel de "campesino simple" que interpretaba, pero le admiraba los versos y se preocupaba por él. A su muerte, escribió uno de los mejores poemas de homenaje que se hayan escrito. Una anécdota ilustra las posiciones de ambos:

"(Esenin respondió muy alterado) No somos nosotros sino ustedes quienes asesinan a la poesía. Ustedes no escriben poemas sino propaganda(...) Esenin discutió con Mayakovski y casi llorando le gritó: "Rusia es mía, entiendes, mía y tú... ¡tú eres un americano!" A esto el controlado Mayakovski contestó, según recuerdo, irónicamente: "¡Tómala por favor! ¡Untala en tu pan si quieres!" "(28)

En 1925 se firmó el acuerdo para la publicación de las obras de Mayakovski con la GOSIZDAT, una vez que Lunacharski personalmente había intervenido para salvar los obstáculos administrativos de funcionarios menores.

El 18 de junio de 1925 el partido publicó su decisión sobre

las facciones literarias, atajando así efectivamente contra las pretensiones monopolísticas de Vardin y proponiendo la tolerancia y la emulación socialista como principios rectores de la práctica artística en la URSS, bajo la bandera del frente único por la edificación de la nueva vida.

Con base en esta resolución se funda, el 14 de julio, la Federación de Escritores Soviéticos, en la que se incluirían todos los grupos de alguna importancia. Como consecuencia de la misma intervención del partido, en 1926 Lelévich, Rodov y Vardin son expulsados de la dirección de la Asociación Moscovita de Escritores Proletarios (MAPP).

La línea oficial es de depuración del ultrazquierdismo y aglutinamiento de los productores artísticos. El LEF sigue la orientación e ingresa a la Federación, pues, aún cuando ya no se publicaba la revista, el grupo seguía activo como fuerza influyente en el medio cultural.

1926 le ocupó Mayakovski en giras prolongadas, realizadas en calidad de superestrella, con tumultos de admiradores, en localidades agotadas con anticipación; durante sus presentaciones tuvo que enfrentarse al hostigamiento de burócratas sin criterio, siendo apoyado por funcionarios del partido.

Ese año también fué el de su enfermedad, que lo dejó prácticamente sin voz y extenuado. Para 1927 organiza la revista Nueva LEF, para continuar la lucha en el frente cultural, reuniendo a artistas de vanguardia en la tarea de hacer vida socialista. El grupo polemizó desde un principio con el "escritor proletario" Polonski, quien

se especializaba en hacer pasar los ataques personales por crítica literaria. En junio de 1927 Pasternak rompe con el LEF por diferencias políticas en la concepción del arte y los artistas en el socialismo.

Mayakovski escribe su mejor guión de cine, que nunca habría de filmarse; Cómo está usted?, el cual es un montaje de recursos visuales y verbales, basado en el total dominio de la técnica y el lenguaje cinematográficos; es la historia del viaje de un día alrededor del poeta. Mayakovski le escribe a Lili Brik:

"Pienso que me he convertido en un poeta terriblemente proletario; no tengo dinero y no escribo poemas." (29)

Dedicaba su tiempo a escribir artículos para los jóvenes y libros para niños, cuyo éxito era impresionante. Dirigiese a los nuevos ciudadanos de la Unión Soviética con productos de calidad de impacto impercedero, lo llenaba de orgullo.

Para el décimo aniversario de la revolución, Mayakovski escribió su poema monumental ¡Siam!, en lugar de una obra de teatro que tenía prevista. Preocupado como siempre por el efecto político de sus versos, organizó una lectura para militantes obreros en la que discutió una vez más la cuestión de la comprensibilidad, que para él, en vez de ser criterio estático del valor artístico, era un proceso sobredeterminado de intervención política en la poesía. El único criterio admisible era la necesidad social.

En 1928 escribió las piezas satíricas para el teatro de Meyerhold, en cuya puesta en escena participaron Rodchenko y Shostakovich. En ellas, divirtiendo e inquietando, Mayakovski pone en guardia acer

ca de los vicios, los errores, las carencias, las supervivencias del pasado, presentes en la vida diaria soviética. Quienes se vieron retratados en ellas—burócratas y oportunistas varios—se indignaron y obstaculizaron las representaciones.

La necesidad encubierta en los altos puestos es la ocasión para dar la voz de alarma: nunca se puede bajar la guardia porque el enemigo, la vieja vida con toda su carga ideológica, está siempre presto a asomar su cabeza.

En ese 1928 escribió Mayakovski su autobiografía Yo mismo. "Muchos me dijeron: "Su biografía es poco seria". De eso se trata. Aún no soy académico y todavía no he contraído la mala costumbre de tomarme en serio. Además, lo que hago sólo me interesa cuando es divertido." (30)

La chinche fue estrenada en febrero de 1929. Los baños, en septiembre del mismo año. Mayakovski estaba enfermo y era asediado por las críticas, cuyos términos no se habían alterado nada desde un principio.

Había regresado de un viaje a París el año anterior, enamorado de una exiliada rusa, Tatiana Yakovleva, quien finalmente se casó con un duque. También en 1928 había roto con la Nueva LEF, cuyo 8º y último número fue dirigido por Tretiaikov.

Mayakovski criticaba el exagerado dogmatismo de ciertas posiciones, considerando que el extremismo del pasado había cumplido su función de indicador teórico límite. Ahora, de cara al inicio del primer quinquenio, abogaba por una mayor integración a los órganos de la producción y le concedía "la amnistía a Rembrandt."

"Digo que no sólo es necesario un periódico sino también un canto y un poema." (31)

En mayo de 1929 funda el REF: Frente Revolucionario de las Artes, con sus incondicionales Brik, Aseev, Radchenko y Stepánova. El grupo sólo tuvo una velada, el 14 de diciembre de ese año, pues se disolvió en febrero del año siguiente.

El 30 de diciembre de 1929 sus amigos le organizaron una velada-homenaje que pretendía disipar la amargura de las críticas recrudescidas.

10) A toda voz.

En enero de 1930, Mayakovski escribió la introducción a un poema nunca terminado, que constituye el recuento personal de su trabajo: A toda voz. Está escrito sin amargura, pero por lo mismo resulta más emotiva su denuncia de incomprensiones y errores; la convicción firme del valor de su práctica y del futuro comunista, nunca suena timbres huecos. La serenidad y honestidad, el amor, que bañan el poema-dirigido a los "camaradas descendientes" del mañana luminoso-a la luz de su suicidio, lo inundan todo de una emotividad peculiar.

El 1º de febrero inaugura su exposición "Veinte años de trabajo", en medio del silencio oficial y de los grupos literarios. Disuelve el REF e ingresa a la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios), en la que Fadeyev organiza ficheros policíacos de los escritores "compañeros de ruta" y, en general, de todo aquel que no reconociera que la RAPP encarnaba la línea cultural del partido; con la presunción de ser más estrictos que nadie, se pretendía li-

quidar la emulación artística, homogeneizando las prácticas con el fondo del resacando político del partido comunista.

La "lealtad" sustituyó el valor de las obras y oportunistas y vividores se encumbraban. Mayakovski buscaba un canal efectivo para vincular su trabajo a las instituciones económicas del país, para romper el cerco con que los propios artistas de vanguardia habían asfixiado sus prácticas.

No bastaba anunciar el propósito de escribir versos indispensables: Mayakovski sabía que el inicio del primer quinquenio (1928) exigía una nueva estrategia para ese proceso de la comprensión, es decir, de la constitución de sujetos nuevos. El aislamiento dogmático de los grupos avanzados sólo significaba esterilidad social.

Al ingresar a la RAPP Mayakovski no renunciaba a nada y sólo procuraba vías de acceso masivo: por ejemplo, una de sus primeras iniciativas rappidistas fue la de organizar círculos obreros de poesía.

Continuaba trabajando con las Juventudes Comunistas, cuya sección de poesía organizó el 22 de febrero de 1930 la "Brigada juvenil de asalto Mayakovski", como homenaje y compromiso.

Dentro de la RAPP no se sentían muy cómodos con el nuevo miembro, a quien ignoraron al formar el "Colectivo Octubre de poetas". Mayakovski, mientras tanto, firmó un contrato para escribir una obra de teatro acerca de la revolución de 1905: ¡Mascú ardé!; sería un espectáculo gigantesco, a realizarse en un estadio, mezcla de circo, cine y teatro.

Sin embargo, enfermo y acorazado, el lejano cañano limpio y "sin estrenar" podía parecerle una tentación irresistible ante el cuadro presente de mezquindad y basura, de lacayos rastrores y traidores, de amores incompletos.

La convicción comunista, que en tiempos difíciles parece fervor voluntarista, nunca le abandonó, sabedor de que el trabajo de las masas representa siempre la "escalera de Octubre". La depresión amarga, el recurso idealógico a la reencarnación material, efectiva, prometida por una lectura mística curiosa de Einstein—la enfermedad, el cansancio tras veinte años, la incompreensión resentida; todo esto se juega en las explicaciones.

Olvidando la petición hecha por Mayakovski de evitar el chismorreo, los funcionarios y los críticos se movieron rápida para dar cuenta de lo sucedido: lo que puede explicarse se vuelve inofensivo. Sólo los amigos no dijeron nada; conocían a Mayakovski.

"Mayakovski solía decir que los caballos no poseen el don de la palabra, no se explican nunca, nunca aclaran sus relaciones, por ello el suicidio no es frecuente entre ellos." (32)

Era su convicción que la mugre cotidiana del pasado sería barrida y lavada finalmente y el amor de hombres y mujeres libres se extendería tiernamente por todo el universo, en el comunismo.

Mayakovski se suicidó el 14 de abril de 1933.

ACERCA DEL DISCURSO ESTETICO
DE HAYKOVSKI.

1) El discurso vanguardista.

La historia de las vanguardias artísticas del siglo XX es la de la reacción contradictoria y compleja de los artistas ante las nuevas realidades que trajo consigo el desarrollo imperialista del capitalismo.

La bancarrota política de la Revolución Francesa, las revoluciones fracasadas de 1848, 1871 y 1905, la guerra imperialista de 1914, las comunas alemana y húngara de 1919 (comprometidas en el frente cultural con la producción de un discurso que recuperara integralmente la dimensión estética por la vía de las tradiciones populares y del psicoanálisis) y la Revolución Rusa de 1917, representan cúmulos de determinaciones de las prácticas artísticas de productores enfrentados con un mundo cuya significación dominante es la de la burguesía, que así asegura la reproducción de su dominio.

Los procesos de ruptura con la dominación ideológica burguesa de las percepciones, sensaciones, sentimientos e ideas, planteados por las vanguardias, son distintos de la mera "variación de estilo"; las innovaciones glorificadas en abstracto, como "búsquedas posibles", suponen la reducción de las vanguardias a las obras en los museos y la ruptura con su suelo nutritivo artístico, político e ideológico.

Las propuestas de resignificación, proyectos estéticos en lucha con los predominios burgueses, conforman discursos para prácticas concretas, a partir de las tesis filosóficas disponibles, producidas a su vez en situaciones concretas de lucha de

clases en la teoría. Corresponde a la crítica discernir los usos ideológicos de las tesis en las prácticas artísticas.

La expansión capitalista y su discurso positivista serán recusados ante la evidencia de la decadencia de los años, la exacerbación de la explotación y el ascenso del movimiento obrero; el rechazo asumirá diversas formas.

La crítica del discurso oficial sobre las artes se hace denunciando su vacuidad anquilosada; se busca romper con todas las prácticas de control sobre las obras, inaugurando nuevos modos de producción, circulación, reproducción y valoración artísticos.

El objeto del escarnio es la burguesía, caricaturizada con náusea como la encarnación de la ignorancia, el mal gusto, la maldad y la insensibilidad.

El optimismo como norma oficial será el blanco de las vanguardias, empeñadas en mostrar las vísceras putrefactas del orden de la dominación. El realismo canonizado rigurosamente en formas y contenidos, de acuerdo con el código de la exultación del burgués patriarca, estallará ante los ataques expresionistas y abstraccionistas.

El discurso vanguardista se dirige hacia aquello que Europa, agotada, estéril y senil, desdeña: la idílica sensibilidad infantil, la locura, el sueño, la animalidad explosiva, el arcaísmo, las artes de la periferia imperial. Así es vivida ideológicamente por los artistas la crisis de la significación burguesa del mundo: la tragedia de la percepción, empobrecida y falsada, acorde con un mundo gris, velado por las clases dominantes.

Las vías artísticas restrictivas de las academias son abandonadas por los colores fauve, por los signos reencontrados en el

exilio en Africa u Oceanía, por la lírica de la nostalgia o del trazo espontáneo, por los expresionismos y los automatismos.

Al positivismo oficial se opone tanto el irracionalismo de Dadá, como el racionalismo matizado de cubistas y futuristas. Se trata de huir de los aullidos cotidianos hacia paraísos recuperados en ultramar o descubiertos en el recogimiento interior, islas y mares cristalinos que fluyen vitales. Pero también hay quienes, lejos de alejarse de la basura, se plantan en medio de ella con nuevos ojos, proponiendo modos de percepción doloridos, desgarrados.

La ruptura entre arte y vida que caracteriza al imperialismo, está al centro del debate vanguardista; la lucha por la reconstrucción estética de los hombres tendrá en el grado de radicalidad de las propuestas su condición de posibilidad. El destino de los -ismos está ligado precisamente a la capacidad del discurso dominante para apropiárselos, para absorber su irrupción.

Sólo aquellos productores que supieron ver clara la relación entre artes y revolución pudieron intentar la fusión consecuente de sus prácticas con las tareas de la lucha por el socialismo. Lo que permanece es la sinceridad de los artistas, la intensidad del esfuerzo en situaciones concretas históricamente determinadas.

Contra la mediocridad y la vulgaridad se revalorarán los instintos, la fuerza, la espontaneidad, la innovación creativa sin límites, en un camino que pasó necesariamente por la crítica de las jerarquías y los géneros artísticos, en un intento por poner en juego todos los recursos signícos.

Los distintos grupos se ganan un espacio criticándose entre sí; a partir de programas planteados terminantemente. Se echa mano del arsenal filosófico para dar cuenta de prácticas artísticas;

Empirismos "adonistas" que redescubren "las cosas mismas" drenadas de ideología; dualismos cartesianos que nos recuperan la sustancia hasta entonces sepultada por accidentes reglamentados; inmanentismos que producen el ensueño de la comunión con las fuerzas primigenias de la creación; misticismos ascéticos que liberan formas puras de las ataduras materiales; irracionalismos delirantes que subvierten las categorías seculares de la dominación.

La relativa autonomía de los signos y su puesta en circulación mediante procesos que rebasan los límites del discurso con que se rodearon las obras, señala la permanencia de las prácticas que les dieron origen.

2) Lectura vanguardista en Rusia.

El tema fundamental de las vanguardias artísticas europeas que fue importado por los productores rusos, es el de la liberación de la percepción mediante la resignificación de la realidad.

Al ligarse con la Revolución de Octubre fue puesto en el orden del día como la cuestión de la recomposición estética de hombres nuevos; es decir, la intervención consciente -desde una toma de posición concreta- en la lucha de clases en las percepciones, sensaciones, sentimientos e ideas.

Esto es así porque se advierte la necesidad en la práctica de liquidar la dominación ideológica burguesa, garantizando la reproducción socialista en el frente cultural al poner en marcha nuevos modos de percepción y de sentimiento.

Hacia 1910 el atraso económico y social de la Rusia zarista, el ambiente decadente y poetizante de los círculos culturales de la alta burguesía, la efervescencia revolucionaria bolchevique imaginada como la liquidación del feudalismo y la esclavofilia, a ser sustituidos por la industrialización y la ciencia, acercaron al grupo de artistas reunido en torno a David Burlinuk al cubismo y al futurismo.

Ambas tendencias tenían en común el aliento racionalista, la búsqueda de la descomposición y recomposición de los objetos a partir de ideologías científicas de la percepción. La modernidad vivida como vértigo maquinista y percepción totalizadora que ordena y aclara. Se trata de optar por la ciudad, por la electricidad, por las fábricas: así interpretan los artistas la promesa de la revolución, a la que reciben con placer y entusiasmo.

El antiprovincialismo del futurismo es el vínculo entre artistas rusos e italianos; contra el sentimentalismo populista y la mediocridad académica se alzan provocadores y escandalosos. Contra el sopor se valen de la burla y el histrionismo.

La crítica de la inercia, que habría de llevar a Marinetti -fundador del futurismo italiano- a la postulación del valor abstracto de la acción y, en consecuencia, del efecto higiénico de la guerra en general, será para los cubofuturistas rusos la

pedra angular del proyecto estético.

Buscan romper la reproducción del orden imperante, liquidando las condiciones que lo hacen posible. El carácter contradictorio y limitado de su fusión orgánica con la vanguardia política, impidió que el derivado voluntarista y utilitario del culto futurista a la acción fuera neutralizado.

Se contaba con las tesis vanguardistas acerca de la necesidad de adecuar los lenguajes artísticos a las nuevas realidades, al nuevo ritmo de la vida: el futurismo admitía un mundo radicalmente transformado por la ciencia y la técnica, por lo que su discurso corría en dirección opuesta al del expresionismo antipositivista, que en su rechazo a la idea de progreso desdeñaba la modernidad industrial en favor de la reflexión sobre valores ahistóricos con el referente de un presente de pesadilla.

La dinámica de la vida moderna debía ser expresada en las artes mediante nuevos recursos signícos que rompieran con el arsenal antiguo, para poder reconstruir los objetos en su devenir. Al análisis cubista añade el futurismo la noción del devenir, que instaura la percepción dinámica de los objetos, en sus interacciones recíprocas y su suceder en el tiempo.

En los jóvenes artistas rusos de vanguardia provocan profunda impresión los postulados de expresionistas, cubistas y futuristas, con los cuales se familiarizan pronto gracias al contacto de Burliuk con Kandinski, con el grupo del Jinete Azul, con Léger y con los manifiestos futuristas de Marinetti, Balla, Carra y Boccioni.

El abstraccionismo ascético, el abstraccionismo geométrico, el expresionismo, el cubismo y el futurismo, se unen al fauvismo

y, desde luego, al impresionismo, en las grandes colecciones de arte rusas entre 1900 y 1930. Durante sus años de formación, los artistas de vanguardia recibirán gran influencia de todos los movimientos del momento y, al madurar en propuestas propias, ejercerán a su vez un papel decisivo en la historia de las artes. Véase por ejemplo el recorrido de Malevich del cubismo hacia el suprematismo, pasando por el "tubismo" al estilo de Léger.

Con la revolución se presentó la ocasión de realizar efectivamente las propuestas estéticas, superando la gratuidad de la experimentación formal. Proponiéndose expresar nuevas formas de vida, de percepción y de sentimiento, en situación de construcción socialista, los artistas descubren el potencial de las posturas más deliberadamente utópicas.

A partir de 1917, el producir nuevos signos al calor de la lucha por la edificación de la nueva vida, es la necesidad de los productores aglutinados por Mayakovski, quienes intentarán apropiarse integralmente de sus prácticas con el afán de controlar rigurosamente todo el proceso productivo y, en consecuencia, su efecto político.

3) La significación.

Para liberar las percepciones y recuperarlas en el goce estético, cubismo y futurismo proponen estrategias de resignificación plástica que Mayakovski asimila e integra en su propio discurso. El rechazo al asedio burgués de salones, museos y crítica asimiladora, se traduce en la búsqueda de medios de producción y circulación nuevos. Con el manifiesto de 1912, Bofetada

al gusto público, irrumpe el cubofuturismo ruso en el ambiente cultural de Moscú y Petrogrado, violentamente denunciando el agotamiento de los recursos artísticos de la tradición dominante, el mal gusto y la vulgaridad de los consumidores de arte y el nocivo efecto de la inercia cultural.

La alianza de poetas, pintores y teóricos de las artes, centra en la crítica del "estado de cosas imperante" la lucha cultural. La mediocridad se reproduce por inercia a falta de una práctica que le haga frente en cada acto: tal es la interpretación que manejan los artistas.

Gracias a la agudeza de su percepción, liberada de los usos de la dominación, el artista, según plantean, puede producir esa ruptura constante con la inercia.

El sitio donde se libra la batalla por la sensibilidad es la byt, la vida cotidiana, conformada con las determinaciones de la dominación que reproduce.

Es a partir de estas nociones que Mayakovski plantea su combate artístico, como liquidación del presente que es la degeneración progresiva de la inmundicia del pasado. Las preocupaciones que conducen su práctica lo acercan al futurismo y a la revolución proletaria, cuya fusión le parece evidente y necesaria condición de posibilidad del futuro luminoso.

Ser burgués no es tener capital y tirar la casa por la ventana. Es el pie de los cadáveres sobre el cuello de los jóvenes, es tener la boca tapada con bolas de grasa. Ser proletario no significa estar sucio de

carbón, ser el que maneja las fábricas. Ser proletario es amar el futuro que ha hecho saltar la sociedad de los sótanos, orfanos.

Esas son las imágenes con las que se produce la ruptura: burgueses cebados, vulgares, opresivos, que reinan sobre la mugre y la enfermedad; proletarios del alma, futuristas comprometidos con un porvenir que se canta con todos los matices de la luminosidad.

Es imperativo producir un discurso que por su radicalidad no pueda ser asimilado por las clases dominantes, al tiempo que resulte indispensable para la constitución ideológica de los nuevos sujetos históricos. Para ello, Mayakovski echó mano de todos los recursos disponibles, importándolos e innovándolos. Toma del futurismo la simultaneidad ambiental, la dislocación y el desmembramiento de los objetos que son liberados de la lógica cotidiana; los ritmos contrastantes que empalman en configuraciones dinámicas; la tendencia a la recuperación del valor autónomo de los materiales, de la solidez volumétrica de los objetos.

La crítica futurista del impresionismo que disolvía los cuerpos, despojándolos de peso y contorno, Mayakovski la endereza contra el simbolismo. Su rodeo a través de la pintura lo deja en posición de hacer la crítica de los discursos dominantes sobre las artes.

La experiencia de la militancia obrera y su aprendizaje artístico le abren el camino hacia la apropiación cabal de un campo de intervención, desde el que enunciará tesis prácticas que lo sitúan a la vanguardia de la reflexión estética.

Para crear el "personaje Mayakovski", se vale de las experiencias vanguardistas, herederas de la bohemia romántica, del escándalo exhibicionista; el desprecio a las normas establecidas, a la tradición y el "buen gusto", es significado por Mayakovski con su "blusa amarilla"; lo estrofalario de su personalidad recreada es la puesta en circulación renovada del mito romántico del salvaje, que vive genuinamente, acorde con la intensidad de sus instintos, libre de ataduras sociales.

Aquí se incorpora asimismo la idea moldeada a partir del discurso religioso, de la regeneración: al mundo restrictivo, imundo y agónico, ofrece el poeta su sacrificio personal, que habrá de salvarlo, abriendo las puertas del mundo futuro, ordenado y limpio. La renovación es imaginada como acción higiénica que barrerá con los restos del viejo orden tras la revolución y lavará la mugre acumulada de siglos.

La utopía higiénica -visiones casiéticas del futuro-, el voluntarismo que sospecha traición si no se da "el comunismo hoy", y la fascinación provinciana con la ciudad, son límites que acechan lecturas posibles de Mayakovski.

Las realidades lacerantes de la Rusia zarista y de los primeros años de la reconstrucción, son transformadas en el discurso vanguardista empeñado en "acelerar el tiempo"; los artistas idean rascacielos, acorazados y todas las posibilidades de la comodidad electrificada en un país atrasado, bloqueado, habitado por analfabetas hambrientos.

La convicción en la heroicidad de las masas, en la dirección del partido, en la ineluctabilidad del mañana comunista

da rienda suelta a la imaginación vanguardista.

" Mayakovski me dijo sonriendo: «Espere en el último cuadro verá el mundo del futuro: rascacielos, tractores, eléctricos y grandes panes de azúcar...» (2)

En La chinche, el futuro se pinta descorazonadamente como la sucesión llana y simple de la perfección racionalista: en el comunismo no hay para la exuberancia emotiva, en medio de la organización matemática del trabajo y del tiempo libre. La automatización y la especialización liquidaron a la lírica: de las rosas se ocupa la jardinería y de los sueños la medicina.

Mayakovski era un fanático de la limpieza que acostumbraba cargar un jabón para lavarse las manos después de saludar a alguien; en La chinche los habitantes del comunismo no se dan la mano nunca.

Lo mejor de las obras de teatro escritas por Mayakovski es el humor, la facilidad para satirizar con muy pocas palabras, la agudeza para retratar cómicamente los personajes típicos de su tiempo en las situaciones que les dan sentido histórico.

Las reacciones del público contemporáneo de Mayakovski hacia La chinche fueron, en general, de aceptación de la crítica del presente, pero de rechazo a la visión del futuro como el aburrimiento organizado maquinalmente.

4) El Partido, los artistas y el Estado.

La visión del futuro no se agota, sin embargo, en los límites de la eficiencia economicista y del utilitarismo; en Mayakovski se da la convivencia contradictoria y compleja de muy diversas posturas filosóficas. Su articulación específica -apuntalada por

su práctica artística- nunca dejó de adecuarse al mandato de su estrategia política en las artes.

El modelo de la organización eficiente del trabajo que, en el socialismo primero y después en la Comuna del futuro, habría de liquidar el dispendio, la esclavitud y la avaricia del capitalismo, representó una gran tentación para el discurso estético de quienes trataban de integrarse a las tareas inmediatas del poder soviético.

Sustituir la barbarie, la ignorancia, los malos hábitos mediante la liberación progresiva de las prácticas humanas en un proceso permanente de reorganización científica, se convirtió en la preocupación urgente de los artistas. Para muchos de ellos, el primer paso era la destrucción del legado cultural del pasado, que era visto como la garantía de la reproducción del orden de la dominación.

Así, la clara percepción del papel de las ideologías prácticas en la reproducción social conducía, desde posturas voluntaristas, al infantilismo izquierdista de la tabla rasa y de la cultura proletaria, autoconstituida y pura. Frente a estos planteamientos, la intervención permanente de Lenin señalaba el camino del análisis concreto de la situación concreta del frente cultural en esos primeros años de la revolución.

La apropiación de lo mejor de la cultura burguesa que proponía Lenin como imperativo de la revolución cultural, implicaba la acción decisiva y estricta del Partido: el sentido transformador de la cultura en el tránsito al comunismo sólo dejaba la carga utópica

con el referente de la movilización combativa de las masas, bajo la conducción de su vanguardia.

Esto se traducía en la orientación política de los artistas para evitar los vicios culturales del antiguo régimen, como por ejemplo, el nihilismo verbalista, la experimentación en el vacío, el despilfarro de recursos en ediciones que ignoran la estrategia global del Estado en el frente cultural, los monopolios artísticos.

El imperativo es alcanzar un nivel mínimo de eficiencia y organización en el trabajo, impulsar la creatividad en situación de bloqueo, guerra civil y devastación económica; en el terreno de las artes, al abandonar las normas comerciales del gusto, se supera la deificación de lo nuevo, de lo original, proponiendo el referente de la construcción socialista como criterio de la práctica.

La revolución puso en el orden del día la cuestión de la vinculación de productores artísticos y el público: millones de hombres y mujeres con acceso a los bienes culturales, por la primera vez en la historia. La política estatal debía ser tal, que alentara la dialéctica entre sujetos y objetos nuevos: la creación de lectores y la producción de obras de la más alta calidad, se implican y se exigen recíprocamente.

El arte pertenece al pueblo y debe tener sus raíces más profundas en la entraña misma de las vastas masas trabajadoras. Debe ser comprensible para esas masas y amado por ellas. Debe unir los sentimientos,

el pensar y la voluntad de las masas y elevar a éstas. Debe despertar a los artistas en ellas y desarrollarlas. ¿Debemos ofrecer a una pequeña minoría dulces y refinados bizcochos, cuando las masas obreras y campesinas necesitan pan negro? (3)

Ver cómo hacer pan negro con los bizcochos se volvió tarea de los artistas consecuentes, quienes, sin embargo, difícilmente lograron fusionarse con las organizaciones de masas en esos primeros años de intensa lucha ideológica.

La tentación científicista del arte "organizador de vida" estuvo siempre presente en la práctica de artistas aún opuestos entre sí: tal es el caso de planteamientos del LEF y del Proletkult, coincidentes en cierta concepción del trabajo cultural, inspirada en tesis importadas del discurso de la administración de empresas imperialista.

Desde luego, aquellos que cayeron en la tentación "organizacional" retrabajaron sus supuestos, incorporaron otros y, lo más importante, pensaban en la situación de edificación socialista.

Los temas de la ideología "organizacional" de teóricos como Bogdanov, del Proletkult, pueden rastrearse hasta las discusiones en boga acerca de la biología y las ideologías de las ciencias, de Mach y Avenarius. (4) Estos planteamientos jugaron un papel importante en la formación, desde el reflujo de 1905, de las organizaciones de "cultura proletaria", las cuales llegaron a reunir a miles de miembros en toda la Unión.

El Proletkult nació así, como una respuesta ante la necesidad

del movimiento obrero de extender la lucha de clases consecuente hasta el frente cultural; una vez advertida en la práctica la importancia de las ideologías en la reproducción social, los intelectuales asociados a Gorki, Lunacharski y Bogdanov, resolvieron encargarse de la formación de cuadros obreros para la lucha ideológica: éste es el origen de la Escuela de Capri.

Sin embargo, el carácter pragmático de su toma de posición en la teoría les impidió advertir la importancia del papel del partido en la conducción integral de la lucha de clases proletaria. Lenin intervino en repetidas ocasiones contra el contenido liquidacionista de fondo de su práctica.

Al triunfo de la revolución, el gigantismo del Proletkult, el infantilismo izquierdista de sus concepciones y su afán de autonomía organizativa, condujeron a la formulación de la política del partido sobre el frente cultural, según la cual correspondía a los órganos partidistas la conducción de la lucha de clases en todos los frentes. Así se subordinó al Proletkult al NARKOMPROS y se atacó a los monopolios culturales de grupos que pretendían ser la única voz oficial sobre estas cuestiones.

La importancia de las tesis "organicistas" en el discurso del Proletkult puede apreciarse en el "poeta proletario" Gastev quien, además de su trabajo literario de gran valor, se ocupó del Instituto para la Organización Científica del Trabajo. La labor que ahí desempeñó fue siempre muy elogiada por Lenin; las necesidades urgentes de la puesta en marcha de las relaciones de producción socialista, son la determinación principal del éxito de las ideologías

"organicistas".

Para ellas, tal como lo percibían los artistas de vanguardia, la cuestión de la revolución se jugaba en la instauración definitiva de nuevas relaciones, socialistas, que habrían de hacer saltar los cimientos del viejo régimen; el asalto a la byt -al entrecruzamiento sobredeterminado de relaciones sociales que aseguran la reproducción- debía representar la reorganización de la totalidad social, con base en los planteamientos generales de la ciencia de la historia y en los de ciencias particulares de la organización del trabajo, de las artes, del tiempo libre.

Se trataba de una estrategia global que pretendía partir de certezas científicas que conducirían, ineluctablemente, al comunismo.

Para Gastev, la cuestión de los hombres nuevos está clara: en el colectivismo futuro, los hombres serían tan distintos a los de ahora

...que no tendrían más un rostro individual humano, sino que serían pasos iguales y normalizados, rostros sin expresión, un alma privada de lirismo, una emoción que no se mediría ni por un grito, ni por una risa, sino con un manómetro y un taxómetro. ¿No es evidente que el proletariado representa un clase en plena expansión, que desarrolla al mismo tiempo una fuerza obrera viva, la mecánica de hierro de todo un nuevo colectivo, un nuevo "ingenierismo" de masa que transforma al proletariado en un autómata social extraordinario? (5)

La fascinación por el desarrollo industrial, por el despliegue de todo el potencial científico y tecnológico -al que sólo se opone la criminal organización capitalista- es una constante entre los productores vanguardistas rusos.

Este es el lazo que une al Proletkult con el LEP: la puesta en práctica de una política cultural tendiente a vincular arte y trabajo, a fusionar todas las esferas de la producción en un esfuerzo por "organizar la vida" socialista.

El nexo no sólo atañe a posturas estéticas compartidas: teóricos del LEP, como Eisenstein, trabajaron en instancias del Proletkult, llevando al escenario y a las pantallas los frutos de su reflexión teórica sobre estos problemas.

En el campo de la literatura, ambos grupos coincidían en su lucha por poner en crisis la noción misma de práctica literaria, por comprender sus determinaciones y sus funciones en una sociedad socialista. Sin embargo, se oponían entre sí radicalmente.

Los "artistas proletarios" denunciaban del LEP su origen pequeñoburgués, su experimentalismo, su tendencia al escándalo bohemio; por su parte, Mayakovski y sus compañeros rechazaban el "obrerismo" del Proletkult, es decir, su concepción populista del trabajo literario, de su valor social y de la comprensibilidad.

Al fijar mecánicamente los atributos absolutos del proletariado, como autoconstituído al margen de la lucha de clases, y sólo accidentalmente inmerso en ella, los proletkultistas se abismaban en la búsqueda contenidista del "romanticismo revolucionario de la vida", del "heroísmo fabril", que habrían de amoldarse

a formas neutras.

La crítica al "fetichismo del sonido" de los futuristas se extendía a toda búsqueda en el terreno del lenguaje literario. Al no comprender la dialéctica de las ideologías en una sociedad de clases, dejaban la puerta abierta a la reproducción de la ideología de las clases dominantes hasta antes del 17.

Con su concepción mecánica de formas y contenidos en las artes, tendían a la instauración vertical de un código cerrado de significaciones revolucionarias válidas.

Entre grupos del Proletkult, además, se advertía una inclinación izquierdista policial: por la hegemonía cultural, los dirigentes de Na Pochtu -Rodov, Lelevich y Vardin- emplearon todos los recursos de la denuncia y el juicio político.

El 18 de junio de 1925 el partido emitió una resolución muy importante acerca de las tareas en el frente cultural. En ella se ataca con fuerza la actitud monopolista de los grupos literarios, su intolerancia y su falsa pureza ideológica.

Administrativamente, se proponía liquidar el burocratismo cultural y el control fraccional de las ediciones. Se alienta asimismo la emulación socialista en el campo de las artes, atajando así las demandas de Na Pochtu en el sentido de canonizar oficialmente una tendencia concreta.

La importancia de esta resolución es evidente: en ella está formulada claramente la línea que ya en la práctica buscaba establecer el NARKOMPROS desde octubre de 1917. La emulación entre grupos, orientada políticamente por el partido, era la llave que abría la puerta de las prácticas artísticas en el socialismo.

Sin embargo, esta intervención del partido resultó insuficiente para ajustar cuentas con los distintos grupos que pretendían apropiarse del frente cultural; la influencia efectiva de dichos grupos sobre las prácticas artísticas pudo más que las orientaciones de la vanguardia política.

Este es un problema fundamental del régimen soviético; en la práctica nunca se ocupó el espacio vacío de teoría consecuente de las artes. Sólo se contó con pronunciamientos generales o privados de Lenin y con la práctica teórica de Lunacharski. Las experiencias de las vanguardias artísticas en la URSS hasta 1930 tuvieron en su voluntarismo espontaneísta su límite más decisivo. La relativa independencia de los artistas respecto al partido se ilustra en concreto: Mayakovski nunca reingresó a él desde que salió de prisión en 1910.

"¿Por qué no pertenezco al partido? Los comunistas trabajan en varios frentes. En el del arte y la educación se mostraban conciliadores... La RSFSR se interesa poco por el arte. Y a mí es precisamente el arte lo que me interesa." (6)

Abandonados a sus intuiciones y limitaciones ideológicas en la militancia sin partido, los artistas nos dejan un legado que resulta más valioso ahí en donde se advierte mayor rigor y consecuencia, en proyectos concretos de edificación socialista de las sensaciones, percepciones, sentimientos e ideas de hombres nuevos.

No es casual que Mayakovski, por encima de mediocres e ignorantes, alce su obra hasta el Partido: no el partido de oficialillos rencorosos y arrogantes, sino el de Lenin. Había que llenar el hueco con una práctica intachable que aproximara las prácticas artísticas a las orientaciones de la vanguardia política.

5) El LEF: comprensibilidad, propaganda y probabilidad artística.

El esquema bogdanovista de las relaciones sociales de producción como relaciones técnicas de organización del trabajo, cuya progresiva racionalización conduce al comunismo, marca el límite de las tendencias "organizacionales" en las artes. La ausencia de una reflexión acerca de las ideologías determinó que prácticas artísticas encallaran en el contenidismo más reaccionario y en el delirio del "hombre-robot".

La instauración de la NEP en 1921 puso en evidencia los vacíos teóricos de los artistas desprevenidos. La reaparición de relaciones que se creían superadas con la revolución, y el general estado de estabilización social, se avenía mal con el discurso de la heroicidad militante con el que algunos productores envolvían sus prácticas.

"Las vitrinas con sólo los carteles de Mayakovski, eso era hermoso, era severo, era la Revolución; cuando regresan algunas latas de conservas ¡es el fin de todo!" (7)

Es el LEF el grupo que mejor interpreta la línea leninista de nueva política económica y nueva política cultural. De lo que se trata es de redoblar los esfuerzos en el frente cultural

-el más desprotegido en los años de la NEP- para impulsar una línea clara que desenmascare las supervivencias del viejo régimen.

Con las viejas prácticas económicas, vueltas a circular en nueva situación, necesariamente regresan formas ideológicas de vivirlos, que no pueden ser sino las que les correspondían en tiempos de explotación capitalista. La NEP representa el punto clave para comprender la toma de posición de LEP, que no es sino la intervención política en las artes de productores comprometidos con la tendencia leninista.

En lugar de lamentar que la revolución se ha reblandecido, que ha sido traicionada; en vez de buscar la ocasión de hacer valer las llagas a cambio de raciones académicas y privilegios nepistas, el LEP produce la reflexión más avanzada sobre las cuestiones de la relación entre arte y vida en el tránsito al socialismo. Pronunciando tesis límite, señala vacíos y necesidades aún no resueltas. El LEP se interesa por echar a andar la socialización de la producción mediante todos los recursos de las artes para la organización de la nueva vida diaria.

"Afirmamos que la literatura no es un espejo que refleja la luz histórica, sino un arma en esa lucha." (8)

Articulando su práctica artística con las necesidades objetivas de la revolución, el LEP pone en guardia contra la tentación populista de complacer a las masas. Se trata de construir nuevos sujetos, no de conformarse a las demandas de aquellos

que apenas se sacuden la dominación: la revolución no es un hecho fechado en octubre de 1917, sino un proceso permanente de liberación progresiva. Los obreros, campesinos y soldados que edificaban el poder soviético, reproducían todavía la ideología de quienes antes los dominaban. Revolucionar la byt exige liquidar el "obrerismo", alentando la dialéctica de objetos y sujetos nuevos en la fusión de artes y producción.

"...golpearemos con toda nuestra fuerza:

-a quien predique un arte extraclassesista, universalmente humano;

-a quien sustituya la dialéctica del trabajo artístico por la metafísica del profetismo y del sacerdocio.

Golpearemos la frente estética:

(...)- de quien reserve el arte para efusiones idealistas sobre la inmortalidad y el alma." (9)

El valor de la práctica artística debe ser su necesidad revolucionaria. La finalidad social no está comprometida con códigos académicos ni con restricciones administrativas. Tampoco negocia con la concepción populista de la comprensibilidad como valor absoluto de las artes en el socialismo.

Quienes hablaban de la importancia de crear obras que fueran comprensibles para la masa de trabajadores en general compartían una actitud mecánica hacia la cuestión de la conciencia de clase de las ideologías, así como sostenían la distinción entre contenido y forma de la obra de arte.

El LEF, por el contrario, postuló el carácter dinámico de la comprensión, entendida como el proceso mediante el cual se constituyen los nuevos sujetos históricos en la dimensión estética. El LEF habla de un proceso material, dialéctico, que involucra a productores y consumidores en la puesta en circulación de nuevas formas de existencia de los lenguajes artísticos.

"... al arte de retratar la vida sustituyó el trabajo de construcción de la vida... Nuestra lucha permanente por la calidad, el industrialismo y el constructivismo (o sea, la funcionalidad y la economía en el arte) procede hoy en un plano paralelo a las fundamentales consignas políticas y económicas del país, y debe atraer hacia nosotros a todos los constructores de la nueva cultura." (10)

Para el LEF vale más esa concordancia en la orientación política entre artistas y partido que los criterios mercantiles de aceptación de una obra. El carácter de masas de un texto no es innato ni se deriva de la genialidad del autor; es el resultado de un trabajo permanente y militante que vaya acorde con una tendencia justa.

La finalidad social hermana las prácticas y derriba las artificiales barreras entre géneros artísticos. Privilegiando la justicia política sobre la originalidad, de hecho se liberan los lenguajes artísticos, liquidando el populismo demagógico de las formas neutras y los contenidos canonizados "al gusto del público".

El LEF hizo saltar las bases del discurso académico sobre la artisticidad, poniendo en crisis la idea de las jerarquías artísticas. En versos y ensayos Mayakovski mostró la vanidad del

discurso burgués que postulaba grados de sublimación estética, terrenos propios para la lírica distintos de los de la prosa; lenguajes "literarios" y "periodísticos", sucesiones de cánones y arcaísmos que sólo algunos podían revelar y que abrían el camino del arte.

El IEP buscaba la desestetización de las artes, es decir, su fusión anónima con la producción mediante la crítica de la artisticidad burguesa. La misma lucha iniciada con la Revista de 1912 continuaba ahora, si bien adecuada a la nueva situación revolucionaria. Asumiendo radicalmente su posición de vanguardia en las artes, los artistas del IEP vieron clara la unidad dialéctica del signo y su referente, salvando así el escollo del mecanicismo de formas y contenidos.

El punto en el que se juega la vinculación real con la producción socialista era el de la apropiación científica de la práctica artística, a través de un discurso que pusiera a los productores en situación de controlar tendencialmente los procesos históricamente sobredeterminados de circulación de los signos.

Así, la cuestión de la comprensibilidad era replanteada, puesta en crisis y superada en la teoría y en la práctica. El fracaso de la tentativa lefista de fusionar arte y vida en el socialismo, hace más importante revisar las determinaciones del tránsito al socialismo en la URSS, tarea que aún no ha sido emprendida cabalmente.

En 1930, el 25 de marzo, Mayakovski asistió a una velada en la Casa del Komsomol en Moscú, en la que pasó revista a sus veinte años de trabajo; la conferencia que dictó resulta muy emotiva porque en

ella expone su lucha en el marco de las pugnas artísticas de los primeros años de la revolución; a la luz de su suicidio—el 14 de abril de ese año—la conferencia adquirió mayor relevancia.

Lo sorprendente es que no se trata de un recuento de incompreensiones y rencillas por parte de un hombre acabado, como lo querían sus críticos, sino un sereno recuento de tareas encomendadas y cumplidas, así como el señalamiento de las necesidades soviéticas en el frente cultural. En este parte militante no se apunta al pasado para justificarse sino para indicar la ruta a seguir.

"Mi trabajo fundamental es la injuria, el sarcasmo contra todo lo que me parece injusto y que hay que combatir. Mis veinte años de trabajo literario han sido en sustancia... un bofetón literario."(11)

Myakovski señala su rechazo al paternalismo poético que busca "acariciar el oído" de las masas con rimas obvias e imágenes gastadas, así como al experimentalismo deliberadamente oscuro, que así oculta la ausencia de tendencia justa en su producción. El compromiso es con la edificación socialista, y la calidad es el recurso de quien respeta profundamente los anhelos de los "150 millones" que construyen la nueva vida. Por ello exigió que los jóvenes se situaran a la vanguardia y desde ahí jalonearan el trabajo en todos los frentes.

Hacer la crítica y plantear la encomienda social desde adelante, avanzando por la ruta de la Comuna del Futuro; nunca desde atrás, desde el pasado que resurge a cada paso frente al desprevenido.

La lucha contra la inercia que reproduce el orden de la dominación debe conducirse, en el frente cultural, orientados por una

línea justa que ataque las dos caras de la moneda del problema central de la relación entre productores y destinatarios: composición y comprensión.

En efecto, el problema de fondo de la supervivencia del discurso cultural burgués, sólo podrá ser resuelto atacando ambas caras, que son las garantías de su reproducción: el analfabetismo integral y la existencia no cuestionada de una tradición literaria del lenguaje poético.

La desestetización de las artes y el compromiso con la calidad son la ruta que señala Mayakovski. Ante el estribillo fácil del "No entiendo", la exigencia de aprender y trabajar mucho. Sus versos, escribió a Mayakovski un obrero,

"...son difíciles de comprender, pero después de que los he comprendido, enriquecen el cerebro y la fantasía, perfeccionan la voluntad de lucha por el comunismo, por el socialismo..."(12)

Mayakovski nunca dudó de la necesidad de su trabajo y se preocupaba por seguir las reacciones que provocaba su obra, su esfuerzo por liberar los modos de percepción y de sentimiento fosilizados en la lengua. Promovía sesiones críticas de lectura y participaba en veladas literarias de círculos obreros y estudiantiles. En todas partes señalaba el hecho de que sus poemas debían desencadenar procesos que, por una parte, suponían una ruptura práctica con la byt- con los predomios burgueses en la vida diaria-, y por la otra, constitufan un viaje permanente hacia la resignificación socialista del mundo.

"Me veo obligado a demostrar a cada instante que la actividad poética, el trabajo de poeta, es un trabajo indispensable en nuestra Unión Soviética." (13)

En ese demostrar a cada instante el valor de su obra, la urgencia de la reflexión política acerca de la Estética en situación de destrucción del viejo mundo y de nacimiento del nuevo, contra mezquindades e ignorancias maliciosas, contra fracasos y exultaciones, sobrevino gradualmente el desgaste emocional y físico.

La conciencia de la propia soledad en el trabajo y en la vida se acentuaba con los ataques y los menosprecios. A pesar de ello, la seguridad en la justeza de la ruta no le abandonó jamás. Veinte días antes de su suicidio demandó de los jóvenes comunistas fiel cumplimiento de las tareas encomendadas por la revolución.

A sus ojos, su obra no era, ni quería ser, popular, sino que habría de devenir comprensible para las masas, cuando ellas pudieran elevarse a la justa apreciación de las necesidades objetivas de la revolución, que la obra de Mayakovski atendía. Echar a andar el tiempo, situarse en el futuro, sin perder el contacto con las orientaciones de la vanguardia política, para desde ahí jalonear los procesos hacia el mañana.

"Es necesario que los camaradas de la palabra expliquen su trabajo al pueblo, sobre la base de los nuevos materiales y ayuden al descubrimiento de los resortes del trabajo poético en general.

Más aún.

Es necesario que las instituciones de educación del pueblo transformen su enseñanza revisando los viejos principios de estética." (14)

6) El despertar de la percepción.

Lo que se planteaba hacia 1912 como una lucha personal contra la byt, dentro del marco de la denuncia romántica con su carga irracionalista opuesta a la racionalidad de la explotación maquillada, se convierte, a partir de 1917, en una constante tentativa de socializar el combate estético, es decir, de incorporar a él a toda la masa de constructores de la nueva vida, a partir de las organizaciones de la nueva institucionalidad soviética.

Sin embargo, el desfase entre estructura y superestructuras en esos primeros años de transformación y tránsito al socialismo, no podía ser resuelto desde las posiciones de quienes, en su afán de "acelerar el tiempo", perdían de vista el imperativo leninista del análisis concreto de la situación concreta.

Los sueños productivistas del LEF sólo podrían circular como recursos innovadores del teatro de vanguardia, con Meyerhold y Eisenstein, por ejemplo; el proyecto de monumento a la Tercera Internacional de Tatlin resulta ahora símbolo de ese vacío teórico en la reflexión sobre cultura y socialismo, que los artistas soviéticos trataban de llenar con intuiciones, mezclas de ideologías teóricas y prácticas que no siempre se advertían en la autocrítica.

De la misma manera, los proyectos de rascacielos para Moscú de Lisitski y de Malevich, constituían las tesis más avanzadas de arquitectura social, funcional y moderna, pero aunque respondían a la necesidad urgente de resolver el gran problema habitacional de la ciudad, no podían ser realizados de ninguna manera.

Los artistas del LEF, como Rodchenko y Stepánova, ganaban con -

cursos internacionales en Francia y Austria; sus trabajos estaban a la vanguardia de las artes europeas y eran seguidos por productores de diversas nacionalidades, precisamente porque mostraban la hasta entonces inédita fusión entre revolución social y artística. Pero las formas concretas de tal fusión estaban viciadas desde un principio, por la actitud distante del partido a la que correspondía el izquierdismo voluntarista y utilitario de los artistas. Las determinaciones de esta doble realidad nos muestran su necesidad y sus matices, así como señalan límites para la crítica.

Lo urgente (la alfabetización, la difusión del mínimo cultural requerido para echar a andar las instituciones soviéticas) no dejaba tiempo para lo importante a los ojos de los artistas (el incondicional y resuelto apoyo estatal a la revolución artística). Los productores se convirtieron en embajadores soviéticos ante el mundo. Cada pabellón montado en exposiciones en París o Viena por ejemplo se convertía en ocasión para la agitación y propaganda socialistas.

"Lo que domina es el interés. Delante de mí se manifestó con tendencia a hacer cola." (15)

Así escribía Mayakovski de una de sus visitas a París. Los reconocimientos, la fama en el exterior, y el orgullo que de ahí se derivaba, no se concretaban al interior de la Unión Soviética en la masiva circulación de las obras.

No existían las condiciones para la realización del proyecto vanguardista. Al vivirlo en en la idealidad militante, bajo un lenguaje duro, izquierdista, muchos artistas fueron alejándose más y más de las realidades concretas de la Unión, encerrándose en su propio discurso estético disociándolo de la edificación socialista.

Los vanguardistas poseían sensibilidad para lo excéntrico, para lo absurdamente colosal; lo irrealizable de los proyectos se desvanecía ante sus ojos, empeñados como estaban en materializar el futuro hoy.

"Soñábamos con un teatro revolucionario de masas futuro donde miles de hombres, así como cientos de automóviles y aeroplanos llenarían una arena gigantesca, creando para millones la visión de, digamos, la gesta heroica de la revolución de Octubre... Yo había pensado entonces en construir un Palacio de los Poetas, un lugar donde pudiéramos tener una imprenta para publicar una revista y libros, establecer un club de poetas y tener allí también nuestros apartamentos." (16)

No conseguían teatros para sus espectáculos y la revista del IEF se producía en un pequeño departamento en Moscú: el "arte utópico", como lo llamaba Meyerhold, era un proyecto estético para ser vivido antes que representado.

La fascinación con el futuro, en el que el desarrollo científico haría posible todo, era la explosión irracionalista, provocada precisamente por la exacerbación del discurso racionalista. Einstein es la figura que encarna para Mayakovski al hombre del futuro: aquél que, dominando todos los procesos materiales, no sólo no disuelve los ensueños idealistas, sino que los hace realidad liberándolos, sí, de la verbosa reverencia metafísica, para mostrarlos concretos, factibles, al alcance de la mano.

Así, una mística materialista, alimentada por las ideologías de las ciencias del momento, está presente en la peculiar

visión prometeica del futuro característica de Mayakovski. En ella caben tanto la inmortalidad y la resurrección de la carne como los beneficios de la comodidad electrificada, la automatización, las telecomunicaciones y la conquista del espacio.

Aquí siempre aparecen los elementos importados por Mayakovski del discurso romántico sobre la poesía, importación necesaria para combatir a sus contemporáneos. El poeta es el fustigador del tiempo, con versos lanza al infinito al "lento carro de los años"; su lucha la endereza contra los días de la rutina, contra las viejas costumbres que reviven sin cesar al pasado decrepito. Así se vive ideológicamente la necesidad de romper con el dominio burgués integral, precisamente ahí donde se reproduce cotidianamente.

Fue Víctor Shklovski, teórico de la OPOIAZ, quien mejor formuló, para sus compañeros de lucha estética, la estrategia y los objetivos. Los planteamientos eran sin duda arbitrarios, provocadores, provisionales; lo que buscaban era azotar constantemente esa "bofetada literaria" descubriendo los ropajes que ocultaban al enemigo de siempre y adecuando su práctica para hacerle frente.

Contra la significación habitual de los objetos, el futurismo debía producir una significación excéntrica que reviviera la perceptibilidad de las cosas asfixiadas por la byt.

"... una connotación común del arte: siempre estamos ante una cosa creada para liberar la percepción del automatismo. La manera de ver el objeto está pre-dispuesta por el artista y se ha construido "ad arte", para hacer, cierto, que la percepción se detenga y alcance al más alto grado de intensidad posible y de duración..." (17)

El esfuerzo por romper con los predominios burgueses de las sensaciones, percepciones, sentimientos e ideas, se traduce aquí en la creación de un efecto estético de extrañamiento, no emocional sino perceptual, del sujeto hacia el objeto, el cual ha sido reconstituido en su valor autónomo, desligándolo de las determinaciones, de las relaciones que lo sujetan en la significación habitual.

Los artistas deben, entonces, crear en el espectador esa nueva actitud hacia los objetos cotidianos. Así se libera tanto al objeto como al sujeto del sopor del automatismo, de la percepción canonizada.

Los procedimientos para lograrlo fueron el excentricismo, el montaje, la descomposición volumétrica cubofuturista, los juegos de palabras, las metáforas realizadas, el zaum, las rimas complejas, el objetivismo radical. Se buscaba liquidar el pasado con su carga de significaciones esclavizantes, denunciándolo cada vez que asomara la cabeza en el nuevo orden socialista.

"Se puede inyectar azulete a un conejo. El conejo dejará hacer. Quizá llegará a tener ojos azules, muy bellos, y labios azules, pero el cerebro y los nervios continuarán siendo blancos... El mundo viejo tenía su barrera. Los había que podían guiñar el ojo al mundo nuevo, tener los ojos azules, pero en su casa todo continuaba siendo viejo." (18)

En la crítica de esta gente que, remojándose en palabrería comunista, continuaba viviendo el viejo régimen, se centra el trabajo teatral, periodístico y cinematográfico de Mayakovski en los años de la NEP, y hasta su muerte.

En él participaron los artistas próximos al LEF, especialmente Rodchenko, quien diseñó los fondos para la puesta en escena de La chinche, en la cual participó también Shostakovich, con música de banda de bomberos.

El teatro de vanguardia soviético se apropió de la tradición de las representaciones populares, de ferias y circos, para oponer la espectacularidad pluriexpresiva al Teatro del Arte de Stanislavski. El teatro, decían, no debe ocuparse de retratar la vida, sino de transformarla.

La polítrica de renovación de la perceptibilidad de las cosas tomó dos rutas distintas de acuerdo al medio que se empleaba. En teatro, se privilegió la vía del excentricismo: movimientos mecanizados, acumulación de trucos y de recursos del circo y las revistas musicales, ritmos fabriles, bufonería al estilo de los cómicos del cine mudo. Todo en montajes que recomponían el orden de lo cotidiano.

En esta dirección trabajaron Meyerhold y Eisenstein, así como los jóvenes creadores de la Fábrica del Actor Excéntrico, FEKS. Estos publicaron en 1922 su Manifiesto, muy influenciado por Rodchenko en la disposición tipográfica -que así es ya combate librado contra el automatismo de la percepción. En él aparecen las constantes y los límites del discurso del "arte de izquierda".

La fascinación acrítica por la "americanización" de la Unión Soviética; la irreverencia que, desvinculada del proyecto histórico desmoviliza y confunde; la consigna de fusión con las instancias de la producción que, aislados del partido y sin una

reflexión justa sobre las relaciones entre productores en el socialismo, nunca pudieron llevar efectivamente a la práctica.

El entusiasmo y el humor jalonean hacia adelante las intuiciones aleccionadoras: exigían del arte que interpelara a las masas trabajadoras, impulsando la tendencia al futuro, reventando los estrechos márgenes de la sensibilidad domesticada.

El actor debe ejecutar un permanente "can-can en la cuerda de la lógica y del buen sentido", puesto que "de lo contrario, no lo sentirán, no lo verán, no se detendrán". (19) Para el argumento excentricista del teatro soviético de vanguardia, cuyo patriarca indiscutible -en incesante innovación juiciosa- fue Meyerhold, Shklovski rescata un comentario hecho por Lenin a Gorki, a la salida de una revista en Londres:

"Hay una cierta actitud satírica o escéptica ante todo lo que se acepta comúnmente, es decir, un deseo de revolverlo todo, de demostrar lo ilógico de las cosas habituales, Curioso, pero interesante." (20)

Cuando ese "revolverlo todo" estaba orientado por una tendencia justa, es decir, acorde con la política proletaria en la lucha de clases en el frente cultural, se producía el agitprop teatral.

En teatro, Mayakovski creó un código de significaciones de las tareas revolucionarias, que tuvo mucho éxito y que se emparenta con el establecido por él en el diseño de los carteles de la ROSTA. El trazo satírico agitaba y movilizaba sin retórica, en situaciones concretas de educación política. El esquematismo, la reducción

de determinaciones históricas a imágenes asimiladas al vuelo, sólo lo pierde valor en la reproducción mecánica que lo convierte en demagogia.

Mayakovski era el más severo crítico de sí mismo y estaba siempre alerta contra los efectos de la inercia y el dogmatismo.

"Pero recuerda que el propósito con el cual hemos unificado nuestros esfuerzos -el arte comunista (como parte de la cultura comunista y del comunismo en general)- sigue siendo un concepto vago, que se escapa a la clasificación exacta y a la teoría precisa, un campo en el cual la intuición y la práctica se adelantan todavía con frecuencia a nuestros más experimentados teóricos..." (21)

En Los baños, dentro de la crítica a la burocracia, al servilismo, al oportunismo, a la petulancia, a la "arrogancia comunista", introduce Mayakovski su sueño de inmortalidad material, científica, posibilitada por "el cerebro futurista de Einstein".

"El Volga del tiempo humano, en que nos vemos lanzados desde nuestro nacimiento, para flotar a merced de la corriente, como maderos, este Volga está dominado ya (...) los hombres podrán apearse de los días como los viajeros de un tranvía o un autobús (...) pasará como un rayo el cohete del sol para acabar con los días tristes." (22)

Introduciendo la ironía y la sátira se crea un espacio para la ambigüedad, que el lector debe apropiarse con sus propios recursos.

Nada está quieto nunca en el escenario: es un espectáculo permanente que interpela directamente a cada espectador, en medio de cohetes, acrobacias, proyecciones.

La ignorancia y la autocomplacencia son significados con la grasa de los funcionarios obesos, la ubicuidad de los Lambiscones, y los largos historiales de partido. Un jovencito aguarda que le resuelvan una petición en una oficina del gobierno: cuando le avisan finalmente que ha sido denegada, él tiene ya barba y bigote. Todos los burócratas se enorgullecen de los logros en la construcción socialista en términos que vacían de contenido las fórmulas del discurso revolucionario.

"¿Ya ha cumplido su tarea? ¿Como obrero de choque?
"(...) Claro que está cumplida. Sin pegar ojo, en emulación socialista conmigo mismo." (23)

Los personajes satirizados se rebelan y el director de escena debe justificarse:

"Dir. de escena: (...) Pensábamos: el espectador verá la obra y despertará, trabajará con más ahínco, denunciará los errores.

Pobiedonóssikov: Yo le exijo en nombre de todos los obreros y campesinos que no me despierten. ¡Vaya despertador! Vosotros estáis aquí para acariciarnos el oído, y no para despertarnos, para acariciarnos la vista, y no para despertarnos.

Mesalliánsova: ¿Por qué no nos muestra hermosos machos en bellos paisajes y, en general, la decadencia burguesa?" (24)

Construidas con el modelo de las piezas didácticas religiosas, en las que todo entra en juego para producir el efecto perseguido, el teatro de Mayakovski es, además, la puesta en escena de su trabajo verbal: las metáforas se actúan, el lenguaje es cortante, popular.

Su actividad teatral corrió con mejor suerte que sus incursiones en el cine. Sus guiones nunca se llevaron a la pantalla tal como él los había planeado. La dirección soviética de cine y la empresa Sovkino, son objeto de la crítica mordaz de Mayakovski, quien les recriminaba que criterios comerciales rigieran el trabajo, limitándolo a las fórmulas de la industria cinematográfica norteamericana.

Al presentar su guión "¿Cómo está usted?", le dijeron en Sovkino:

"El arte es el reflejo de la vida cotidiana. Este guión no refleja la vida cotidiana. Por lo tanto no tenemos necesidad de él. Pertenece al dominio de lo experimental y a nosotros nos incumbe lo rentable." (25)

Rescatar lo propio del cine, demarcándolo del teatro y la literatura, para hacer de él un arma más eficaz para su combate estético, fue la tarea que se propuso Mayakovski.

Sus guiones, los más logrados, forman una unidad con sus mejores poemas monumentales. En ellos se recrean, empleando la nueva sintaxis cinematográfica que sus compañeros del IET, Vertov y Eisenstein, junto con él desarrollaban, los grandes temas de su poesía: el tiempo, la vida cotidiana, el artista comprometido con su futuro en un presente de tránsito al socialismo.

Los recursos de disolvencias, planos montados, efectos ópticos, se juegan para producir equivalentes para los empastes verbales y las hipérbolos de su poesía. Todo forma una producción

consistente, en medios diversos. La crítica al burocratismo, por ejemplo, tiene su correspondencia cinematográfica en "El elefante y la cerilla", comedia de pastelazo y persecución acerca de la ignorancia petulante.

"¡Es una bonita traza, pero ha sido un error ponerla junto al mar!" (26)

7) Los límites de las ideologías prácticas.

Mayakovski siempre siguió una línea individual en su práctica artística. Tanto en poesía como en teatro y cine, se distingue de sus compañeros de tendencia. Así, sus guiones no se asemejan a los de sus amigos Vertov y Eisenstein, quienes exploraban sendas distintas.

La cuestión del cine, dentro de la estrategia estética del LEF, se planteaba en los términos del control de las percepciones de los espectadores, mediante el recurso del montaje, para producir un efecto político controlado. Las propuestas se unificaban, entonces, por el objetivo compartido de despertar la sensibilidad -reorganizarla en formas nuevas, liberadas- a partir de la apropiación científica de sus procesos, que conduca al "renacimiento" de los objetos, a la recuperación de su capacidad de ser percibidos y nuestra facultad de percibirlos.

El cine de Vertov se aproximaba a los planteamientos "organocistas" más radicales y representaba la puesta en práctica de la línea dura del LEF acerca de la desestétización de las artes.

Su cine-ojo pretendía ser la aproximación científica a la percepción visual, perfeccionada por la cámara, independientemente de todo uso literario, ilustrativo, naturalista. Proponía la experimentación rigurosa de las posibilidades de transformar la materia prima visual, mediante procedimientos exclusivamente cinematográficos.

Vació la pantalla de historias y actores e hizo del montaje de "trozos de vida filmados", el protagonista de sus películas. Creó estrategias de "cámara escondida" y recuperó materiales de diversa procedencia que, una vez montados por él, adquirían nuevas significaciones que buscaba controlar matemáticamente.

Quería películas "indispensables", exigidas por las tareas inmediatas de movilización de las masas hacia las tareas del Estado soviético.

El "kinok" -el creador de cine-ojo- era imaginado como un ingeniero de los hombres del futuro, quienes, según el discurso futurista, llegarían a dominar y expandir sus facultades tanto que competirían con las máquinas.

"La incapacidad de los hombres para saber comportarse nos avergüenza ante las máquinas... Nosotros no queremos por ahora filmar al hombre porque no sabe dirigir sus movimientos. A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto. El hombre nuevo, liberado de la impericia y de la torpeza, que tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los films." (27)

La conciencia del valor autónomo de la materia prima, el esfuerzo por transformarla científicamente mediante un trabajo -que así no se distingue de cualquier otra producción más que por sus condiciones específicas, materiales-, la necesidad planteada de orientar esa práctica con una tendencia de clase clara, y la creación de una obra combativa que produjo y circuló una significación revolucionaria del tránsito al socialismo con "imágenes en movimiento", situaron a Vertov a la vanguardia de la reflexión cinematográfica.

La posibilidad que abría el cine para Vertov era la de acceder efectivamente a la organización científica de la dimensión estética de los hombres nuevos.

El desarrollo tecnológico garantizaba el perfeccionamiento de las máquinas que suplen las carencias humanas; al liberarse productores y objetos en el comunismo, nacería el hombre perfecto, producto de la organización científica de sus "pensamientos y actos".

Eisenstein por su parte, es el teórico más importante en la historia del cine sobre los problemas y posibilidades del montaje. Para él, el montaje de atracciones, es decir, el ordenamiento riguroso, deliberado, matematizable, de los momentos claves de un espectáculo, es su estructura fundamental.

Puede tratarse de una pintura o de un poema, tanto como de una pieza de teatro o una película. Por medio del montaje, el autor controla la atención de su público, ofreciéndole lo que él decide, cómo y cuándo él lo decide. Esta selección, y su

armado espacio temporal, determina cualitativamente a la obra. El autor puede ir jaloneando la atención del espectador para conducirlo hacia la conclusión predeterminada por él.

Mediante agresiones, provocaciones, sorpresas, se rompe el cerco de la percepción anquilosada y se movilizan las fuerzas recién liberadas hacia un objetivo político concreto.

Eisenstein se acerca más a la ideas de Meyerhold y la FEKS sobre la espectacularidad excéntrica, que al ascetismo de la hiperobjetividad de Vertov. Ambos, y esto es lo importante aquí, comparten la decisiva influencia que sobre ellos ejerció Mayakovski.

En el LEF convivían no sólo Vertov y Eisenstein, con diferencias estratégicas muy claras. El grupo publicó y polemizó entre 1923 y 1928, son intervalos y rupturas.

La salida final de Mayakovski, primero al efímero REF y luego a la MAPP de sus enemigos tradicionales, está determinada por el fracaso histórico de los artistas vanguardistas en su afán de vincularse con las organizaciones de masas y las instancias de la producción.

Todos los miembros del LEF compartían una toma de posición que obviaba sus diferencias específicas. Sin embargo, a partir de 1925, año de la gira americana de Mayakovski, éste entró en un proceso de reconsideración autocrítica del programa lefista, a la luz de las realidades del industrialismo norteamericano y la miseria mexicana.

Las consignas "maquinistas" y los supuestos productivistas

fueron puestos en crisis por Mayakovski. La idea común entre los artistas de vanguardia era la de una Comuna futura industrializada, tecnificada: el desarrollo económico, alentado por la práctica artística consecuente, liquidaría las supervivencias del pasado y abriría las puertas de ese mañana luminoso.

El desarrollo social era interpretado en los términos de una puesta al día de los cuadros científicos y técnicos, y de la superación de los temas de las ideologías de la dominación.

Estaba presente una actitud mecánica y evolucionista hacia las relaciones sociales en el tránsito al socialismo. Lanzadas en abstracto, las consignas voluntaristas de la electrificación del alma aislaban a los artistas de las masas.

El propósito utilitario del productivismo no aseguraba su circulación hasta ahí donde buscaba asimilarse; los productores no se habían acercado efectivamente. La fusión del arte y la vida seguía siendo, en general, una promesa, puesto que no se echaban a andar los procesos que la garantizaran.

Los artistas cubrían con un lenguaje duro, izquierdista, su imposibilidad de adecuarse a necesidades concretas con proyectos concretos. Situados a la vanguardia, se les dificultaba mucho mantener el contacto con los destinatarios de su práctica.

La vida cotidiana ignoraba a las vanguardias y continuaba reproduciendo el viejo orden, mientras los artistas y teóricos del IEF se autoelogiaban por mantener la línea justa de "elaboración del hombre "americanizado" en un país electrificado". (28)

El viaje a Estados Unidos muestra a Mayakovski la verdadera cara del "hombre americanizado", y, en esfuerzo autoocrítico, lo acerca a una justa apreciación de la dialéctica entre desarrollo económico y social en el tránsito al socialismo.

"El futurismo de la tecnología desnuda, del impresionismo superficial del humo y los cables, cuya gran misión era la de revolucionar la mentalidad fija, pueblerina -ese primer futurismo ha sido definitivamente confirmado por los Estados Unidos... Queda ante los trabajadores artísticos la siguiente tarea del LEF; no cantar la tecnología, sino ponerle límites en nombre de los intereses de la humanidad; no buscar dolcitos estéticos en las escaleras de hierro que hay en los rascacielos para huir de los incendios sino proyectar viviendas habitables. ¿Qué tienen de especial los automóviles? Hay muchos automóviles; es hora de pensar cómo impedir que envenenen el aire de las ciudades." (29)

No encontró eco su llamado entre los lefistas, para quienes el sueño eléctrico era muy caro; la reconsideración de los supuestos básicos de toda su lucha en el frente cultural parecía traición o reblandecimiento.

El prestigio de Mayakovski sobrevivió a la sorpresa de sus compañeros; pero su aislamiento se agudizó. Entre 1925 y 1928 promovió su nueva estrategia, de coordinación con las organizaciones de masas (trabajo con el KOMSOMOL) y privilegio del desarrollo de la conciencia comunista de la tecnología y el tiempo libre.

Finalmente, el espíritu estrecho de grupo y el dogmatismo estéril de las posiciones ultras que canonizaban el periodismo y el documental contra todo otro medio artístico, le mostraron el agotamiento del discurso del LEF, incapaz ya de producir esa fusión con la vida diaria, con las tareas señaladas por el primer quinquenio que se avecinaba.

Su decisión de incorporarse a la MAPP fue su respuesta al aislamiento del "arte de izquierda", sumido desde el 17 en guerras de facciones desgastadoras. No ingresaba en ella renunciando a sus posiciones asumidas: lo que pretendía era que se le permitiera aprovechar los medios de circulación de la organización, propios para llegar hasta la joven guardia obrera.

Su trabajo con la KOMSOMOL y sus libros para niños lo condujeron a esa decisión. No podría realizar más giras porque no tenía ya voz; esto sólo podía agudizar su aislamiento, por lo que se necesitaba asegurar el contacto directo con el público obrero,

Trabajar con niños y jóvenes prometía darle la oportunidad de participar en la formación de los cuadros que asegurarían el tránsito al socialismo: los hombres futuros nacidos y educados con el nuevo régimen.

Sin embargo, la MAPP recelaba de su adhesión y lo relegó, al tiempo que continuaba su cacería de "compañeros de ruta": el inicio del primer quinquenio no disolvería las pugnas fraccionales en el frente cultural, con el imperativo de las nuevas tareas económicas y sociales, sino que se exacerbarían en la búsqueda de la hegemonía cultural para los años de la industrialización.

La política del partido no era ya la de la tolerancia distante y el énfasis en la educación, sino que intervenía directamente para propiciar una unidad homogénea de todos los productores en torno a su política global.

En la imposibilidad física, emocional, de seguir impulsando su línea en contra del camino fácil del reduccionismo mecánico que, en su populismo, recuperaba categorías del discurso de la artisticidad burguesa, Mayakovski participó en los debates de los años treinta por ausencia: se suicidó el 14 de abril de 1930.

MAYAKOVSKI EN MEXICO.

Mayakovski llegó a México buscando a sus amigos de infancia y los encontró embrutecidos y miserables a causa de la explotación capitalista. Así es como lo cuenta en El descubrimiento de América, cuaderno de viajes escrito en 1925.

Lo que en sus páginas dedicadas a los Estados Unidos tienen de sátira implacable contra la petulencia ignorante y el desperdicio, de la cabeza del imperio, las dedicadas a México lo tienen de rabia y ternura ante el espectáculo de los orgullosos indios reducidos al hambre y la humillación, que se ocultan con el pulque.

Con trabajos adivinó, bajo el sombrero de palma y el calzón de manta, la figura entristecida de "Garra de halcón", quien a su vez no podía ver en Mayakovski al "Hermano cara pálida" de los juegos infantiles en Kutais.

Al calor de las lecturas de Fenimore Cooper se recreaba un mundo exótico sin fronteras; a la distancia de Georgia, al otro lado del mar, se podía imaginar que Garra de halcón y su hermano Mayakovski se batían con dardos y flechas contra los colonizadores, fueran españoles o vaqueros yanquis.

Y entonces, al desembarcar en Veracruz el 8 de julio de 1925, se venía a enterarse que a los indios los aniquilaron, y que si alguno sobrevivió a la masacre, de él se encargaron el trabajo y el pulque. Los dueños de las tierras y los palacios, creadores de El Dorado lacustre, de la "casa común de 10 mil habitaciones", no pueden entrar a la ciudad porque "sin pantalones a Mexico City la entrada se prohíbe".

En Veracruz Mayakovski fué recibido por Diego Rivera: dió inicio una amistad de franca admiración mútua. Mayakovski visitó los murales de Diego Rivera en la SEP y éste lo visitó en Moscú en 1927, para el décimo aniversario de Octubre. En 1955, en la casa-museo Mayakovski, Diego Rivera pintó un retrato del poeta que ahí se conserva.

Es precisamente el recorrido por la SEP la nota principal del viaje a México; es a través de los murales que se armará su comprensión de nuestro país.

"Son decenas de paredes con la historia del pasado, el presente y el futuro de México. Un paraíso primitivo, con el trabajo libre, con las costumbres antiguas, con la fiesta del maíz, con las danzas de los espíritus de la muerte y de la vida, entre los frutales y los jardines en flor. Luego los barcos con el general Hernán Cortez, conquistador y opresor de México. El trabajo esclavista en las plantaciones, con los capataces, revólver en mano, tirados en una hamaca. Frescos dedicados al trabajo de los ceramistas, de los tejedores, de los forjadores, y de los ingenios de azúcar. La lucha que comienza. Una galería de revolucionarios fusilados. La inauerección de la tierra que se alza hasta el cielo. El entierro de los revolucionarios fusilados. La liberación de los campesinos, La instrucción de los campesinos bajo la vigilancia del pueblo armado. La fraternización de los obreros y campesinos. La construcción de la futura vida. La Comuna, el florecimiento del arte y la ciencia. (...). El primer mural comunista del mundo." (1)

En la explosión de imágenes que significan un proyecto histórico que acumula fuerzas para el asalto definitivo, Mayakovski en -
contra la confirmación de su propia toma de posición en las artes
y del internacionalismo que se concreta en especificidades locales.
El exotismo y el folklore son descubiertos en sus determinaciones
ideológicas: el norte industrial y las mansiones burguesas son para
los títeres del imperio,

"Y lo exótico, ¿para qué diablos hace falta? Los papageyos -
las llamas, los tigres y el paludismo, son para el sur, para
los mexicanos." (2)

Pero al mismo tiempo, la exuberancia del trópico, donde la
lluvia es "agua compacta con una nada de aire" y el cielo es "deci-
didamente azul, ultramarino", de selvas, palmeras, panteras, quetzales,
estrellas, cactus, gorriones, plátanos y melones, se transforma en
bastión irreductible de la lucha contra la progresiva decoloración
burguesa del mundo.

La naturaleza misma presta testimonio de profusidad desenfrenada
contra el impostado racionalismo mesurado de los círculos do-
mesticados por el imperio. Y es esto lo que se ve en los murales,
que se apropian de la Naturaleza y de la Historia para producir
la ruptura en imágenes combativas que alcanzan la revuelta.

"El embajador de México en París, Alfonso Reyes, conocido no-
velista, ya me había advertido que la idea actual del arte
mexicano parte del arte antiguo, pintoresco; del arte tosco,
popular, indio, y no de las formas eclécticas traídas de Europa.
Esta idea, en parte quizá no comprendida del todo, está vincu-

lada a la idea de la lucha de liberación de los pueblos coloniales." (3)

Justamente aquí se produce el "descubrimiento de América" por Mayakovski; es decir, el descubrimiento de la coincidencia de proyecto estético en situación de liberación nacional y tránsito al socialismo.

Con el añadido de la proximidad de Estados Unidos, el discurso es el mismo. Es caer en la cuenta de la importancia decisiva del frente cultural, del "factor subjetivo" de la revolución; las vanguardias política y artística van produciendo la ruptura integral con la dominación integral.

Para los artistas esto supone denunciar recuperando; se construyen sistemas de signos que liquidan el coloniaje ideológico poniendo en circulación revolucionaria lo silenciado por los aparatos ideológicos y represivos del Estado, llamando la atención sobre ese ocultamiento.

Se opone esa nueva significación a la reducción "pinturesquista" que opera todas las categorías de la artísticidad de los poderes imperiales. La liberación nacional, como peculiar tránsito al socialismo de nuestros países, se echa a andar en el frente cultural poniendo en crisis prácticas el ladrido burgués: "Por fin hemos descolorido el mundo".

En México Mayakovski se encuentra con que Cuauhtémoc y Moctezuma son marcas de derreza y estatuas de bronce, con que los poderes se apropian de sus significaciones históricas para justificar

la dominación.

Por bando municipal, los indios no pueden llegar hasta Reforma a ver las efigies de sus héroes; no es propio que se les vea con su "bofetada de manta". El imperativo para los artistas consecuentes es entonces claro: producir la conciencia de clase y la alianza obrero campesina, mediante su práctica de transformación de la materialidad perceptual y sentimental, con sentido histórico como orientación socialista.

De su visita a la SEP surge su poema México, que es la síntesis práctica de las lecciones mexicanas que corroboran su propia práctica. En este poema se recrea la historia de nuestro país a la manera de los murales de Diego Rivera, con el tratamiento verbal específico de Mayakovski; el repaso histórico es planteamiento de tareas inmediatas para la liberación nacional, con el referente autobiográfico que le da emotividad solidaria a los versos.

La enseñanza infantil con aztecas, mohicanos y conquistadores, y el estandarte de Octubre, son el pasaporte que le permite hablar con autoridad sobre el mañana socialista mexicano; Mayakovski se hace nuestro y nos lo anuncia. (4)

Los semanarios culturales de la ciudad de México publicaron notas acerca de la visita del poeta soviético. En Revista de Revistas del 9 de agosto de 1925, apareció la traducción de Nuestra Marcha, enmarcada con una horla de Diego Rivera. En La Antorcha, Selomón Kahan traduce junto con Gabino Palma ese mismo poema y la Marcha izquierda y publica un artículo sobre la nueva poesía rusa, demarcándola de la "poesía de puntos suspensivos" simbolista y de

cedente. (5) Hace notar como puntos distintivos su colectivismo y comprensibilidad.

A esto responde un artículo del "poeta rojo" Carlos Gutierrez Cruz-uno de cuyos poemas sobre mineros utilizó Diego Rivera en un mural de la SEP-para denunciar a Mayakovski como ejemplo del artista sometido a los dictados propagandísticos del estado y del partido.

Este poeta cristiano, anti católico, que proponía una estética basada en las "máximas sociales que predicó Jesucristo, que ratificó Tolstói y que realizó Lenin", denunciaba el intento de "profanar nuestro arte sometiéndolo a la triste condición de programa de lucha".

"La revolución debe consistir únicamente en un cambio radical de orientación que transforme todos los puntos de vista humanos...Y si así no fuera, la revolución podría definirse como un mejoramiento material de los hombres, paralelo a una castración mental y sentimental." (6)

No advirtiendo, por desconocerla, la radicalidad revolucionaria de la práctica artística de Mayakovski, Gutierrez Cruz aprovecha la visita para advertir los peligros de la reducción economicista y populista de la revolución, en todos los frentes.

Mayakovski interviene desde su cuaderno de viajes apuntando que: "Desde el comunista Guerrero, redactor de un periódico ferroviario, hasta el escritor proletario Cruz escriben cosas líricas, dulzonas, con gemidos y rumores; refiriéndose a la mujer amada dicen: "Como una nubil leona"."(7)

La colonización ideológica, que sujeta a los hombres a los códigos importados de las metrópolis imperiales, también es criticada por Mayakovski cuando comenta:

"Partimos con el himno de los mexicanos. ¡Cómo adora el himno la gente! Hasta los comerciantes se ponían serios y saltaban inspirados, gritando algo así:

Está listo mexicano

para subir a tu caballo..."(8)

El humor, la fascinación por el exotismo de criollos con aires parisinos en medio del trópico, las mentiras desorbitadas de Diego Rivera entendidas como rupturas efectivas con el discurso oficial de medidas y evidencias, la ternura y generosidad de obreros y campesinos con quienes buscó tratar "viajando en segunda"; todo aparece en las memorias de su viaje a México, desde su salida de España hasta su llegada a Estados Unidos, en donde le confiscaron una nota del diputado veracruzano Moreno:

"Transmitales, pues, a los obreros y campesinos rurales, que por ahora nosotros sólo escuchamos su marcha, pero ya llegará el día cuando detrás de su máuser sonará nuestro 33." (9)

El relato de sus andanzas mexicanas se abre con el relato del viaje a bordo del vapor "España":

"La primera clase voyita donde quiere, la segunda sobre la tercera y la tercera sobre sí misma."(10)

Continúa con la sorpresa de una tierra donde "todo ocurría al revés" y en la que resuenan felizmente los ecos de sus versos: la

solidaridad internacionalista se recrea en ese "espíritu festivo, generoso, extraordinario" que lo "ató a México con lazos inolvidables". Al final de la historia, el testimonio de ese lazo: "Todo lo que acabo de escribir lo recuerdo con cariño."(11)

Cuando Mayakovski se suicidó, casi cinco años después de su visita a México, el 14 de abril de 1930, sus amigos-relatan-cubrieron su cadáver, al velarlo en su departamento, con un sarape mexicano.

ACERCA DE LA PRÁCTICA POÉTICA
DE MAYAKOVSKI.

1) El acceso a la poesía.

La intervención práctica de Mayakovski no se agota de ninguna manera en la puesta en práctica verbal del programa cubofuturista ruso; sin embargo, no se entiende fuera del contexto sobredeterminado que lo produjo.

La coyuntura poética como forma concreta de especificarse las contradicciones sociales y los modos ideológicos de vivirlas en la que interviene tomando posición contra los discursos dominantes, produciendo el suyo propio, debe ser comprendida críticamente a la luz de las fuentes con que contamos, para así mostrar cabalmente la radicalidad de Mayakovski en la necesidad misma de los procesos que lo determinaron.

El análisis de los poemas se convierte de esta manera en su puesta en crisis teórica, si efectivamente la crítica revela la articulación de los signos como especificación de la totalidad histórica en situación de lucha ideológica.

Caracterizando el efecto literario como constituido por, y constituyente de, ideologías teóricas y prácticas en contradicciones concretas, la crítica se apropia de la resignificación de la materialidad sentimental, imaginaria y perceptual impulsada por Mayakovski, para ponerla en circulación bajo nuevas condiciones. En mis traducciones es en donde se concreta todo esto.

La irrupción de Mayakovski en la poesía rusa tiene lugar, desde un principio, como reacción contra el discurso dominante, empobrecido y trivial, sancionado por las academias y reproducido por la crítica oficial y los manuales.

Este discurso restrictivo acerca de cómo hacer poesía se amparaban en la canonización de los clásicos—Pushkin en primer sitio—y con los mandatos del gusto del público. Así, la reducción del legado viviente de los poetas a la letra muerta; la imposición del gusto público y la comprensibilidad como medidas absolutas del valor poético, abstraídos de las fuerzas históricas que los conforman; y, en general, todo el discurso sobre la poesía, que busca asegurar su control del acceso al "mundo de las bellas formas", como parte de una estrategia integral de dominación; todo esto, produjo en Mayakovski la caracterización inicial en negativo de su propio trabajo poético.

Es decir, entonces, que la irrupción verbal de Mayakovski está condicionada por todo lo que rechaza, pues así se gana un campo de intervención y una toma de posición.

Mayakovski estaba interesado en crear "arte socialista", el salir de la cárcel en 1910; abandonó la militancia clandestina para dedicarse a estudiar seriamente. El vago concepto que se hacía de lo que debería ser el carácter socialista del arte, tenía, sin embargo, dos sólidas referencias que determinaron siempre todo su trabajo: el rechazo y denuncia permanente de la artisticidad burguesa, reproductora del orden de la dominación, y la comprensión militante del imperativo leninista de agitación y propaganda.

La dimensión política de la intervención artística no es algo que llegue de afuera, de la intención del poeta o del mandato del partido; Mayakovski vio claro en la dialéctica de arte y revolución advirtiendo el papel de las ideologías artísticas en la reproducción social.

El combate propiamente poético Contra los discursos dominantes -contra el "aburrimiento de Rachmaninov"-se descubre Combate Contra los predominios burgueses en las sensaciones, percepciones, sentimientos e ideas, y por la construcción/organización de la dimensión estética socialista. En un proceso ininterrumpido de concreción ideológica, de depuración y de reflexión, Mayakovski impulsó la resignificación de la materialidad sentimental, imaginaria y perceptual, de los hombres edificadores de la "Comuna luminosa del futuro".

Su práctica artística, enriquecida por la claridad política y el rigor técnico, se funde necesariamente con las tareas objetivamente planteadas por Octubre, iluminando nuestras prácticas presentes, justamente por la radicalidad y consistencia de su intervención.

"La poesía empieza donde hay tendencia"(1)

Los meses pasados en prisión son la ocasión para el descubrimiento de la deslumbrante poesía simbolista, cuyos flujos verbales en imágenes evanescentes de ritmos hipnóticos, señalaron la ruta del asalto a las academias anquilosadas. Mayakovski intenta vestir con el ropaje simbolista el cuerpo de las consignas proletarias, y el fracaso resultante es revelador:

"Me di cuenta de que igual pero sobre otras cosas era imposible."(2)

Esto es la confirmación de la tarea asumida: aprender, aprender, aprender, como urgía Lenin. Al comprender la ligazón orgánica de formas y contenidos en la unidad de los signos, con sus referentes ideológicos precisados, Mayakovski da inicio a su trabajo verbal, demarcándose del simbolismo en razón de los imperativos de la revolución.

Es justamente aquí donde confluyen poesía y revolución en la radical dimensión que sitúa a Mayakovski más allá del terrorismo formal de las vanguardias más consecuentes. La ruptura con los lenguajes y discursos de las artes, a partir de la necesidad descubierta de la lucha de clases en la poesía funde con el discurso revolucionario en la materialidad histórica de los signos.

La revolución se imagina, en situación de crisis económica, científica y cultural, como el advenimiento de la racionalidad tecnificada, en una mezcla de diversas posiciones ideológicas que hace convivir positivismo con irracionalismo bajo el signo del futurismo. La filiación futurista de Mayakovski debe comprenderse en el marco de la lectura del marxismo en un país semifeudal, primordialmente campesino, y con el referente del desarrollo científico y tecnológico de las metrópolis imperiales.

Los artistas futuristas rusos se deban a la tarea de adecuar la percepción al "nuevo estado de cosas visual": máquinas, autos, aviones, trasatlánticos, electricidad; el vértigo de la ciudad opuesta al estereotipo supersticioso del campo. La revolución era el triunfo de aquella sobre ésta.

2) El discurso del arte nuevo.

En poesía, de lo que se trata es de cantar con ritmos nuevos la materialidad del dominio humano sobre la Naturaleza. Contra la esclavofilia y el misticismo de la poesía simbolista, de acordes delicados, íntimos, de tonos difuminados, enderezan los futuristas la consigna de la dinámica tangible.

Se recuperan los planteamientos de cubistas y futuristas, para producir un lenguaje artístico que rompe en todas las artes con las predominias de la inercia y contribuya al arribo de Rusia a la modernidad.

Del cubismo importan el análisis volumétrico de los objetos, que son reconstituidos en su rugosidad material; las distorsiones, superimposiciones y cortes geométricos que liberan la percepción ritualizada de los objetos, en una proposición plástica basada en la composición masiva de vistas simultáneas y contrastantes.

Los objetos desvanecidos por alusiones simbólicas, recuperan peso y contorno: lo importante es hacer valer la autonomía específica de los materiales, contra toda jerarquía de valores artísticos que traduce lecturas ideológicas de la dominación. Lo que se busca liquidar es el conjunto de disposiciones y restricciones que regulan lo "poético" y lo "plástico", el "buen decir" en arte.

Así, la poesía cubofuturista rusa no sólo rompe con los "grandes temas" de la poesía académica-la familia, la propiedad privada y el estado, en exaltación rastroera-y del simbolismo-el arte por el arte o la comunión mística-sino también, en un sólo movimiento, con las "grandes formas" y los rituales que las reproducen. La poesía cubofuturista produce la ruptura en cada verso, experimentando libremente con todos los recursos verbales, sin atender a prescripciones codificadas previamente.

"Modificamos los sustantivos no sólo mediante adjetivos (como se ha hecho siempre hasta ahora) sino también mediante otras partes de la oración, y mediante letras y números particulares.

(...) Hemos aniquilado los signos de puntuación... Hemos aplastado los ritmos... Somos la nueva gente de una nueva vida."(3)

El teórico del futurismo italiano, Marinetti, en medio de las bravuconadas fascistas, había señalado acerca de la poética futurista, que debía oponer el "insomnio febril" y la "velocidad" a la "inmovilidad meditabunda del éxtasis y del sueño";

"Hay que abolir la sintaxis.

El adverbio, vieja grapa inmovilizadora de las palabras, debe ser abolido... De hoy en adelante ya no existen los signos de puntuación... La poesía debe ser una sucesión continua de imágenes nuevas o de lo contrario no será más que anemia y leucemia... Con este fin uno debe renunciar a la inteligibilidad. No es necesario ser comprendido.

Hay que escupir diariamente en el Altar del Arte."(4)

Todo esto se avenía bien con los jóvenes rusos ávidos de escándalo, hastiados de los círculos elegantes de la "cultura y el arte". Como lo dijo Mayakovski a Balmont-el poeta simbolista de la primera generación que también visitó México:-

"Usted acostumbraba trepar torres antiguas, por escaleras que crujían y se estremecían, a contemplar desde arriba paisajes de esmalte. Pero ahora los pisos superiores de esas torres están ocupados por agencias de ventas de máquinas de coser, y en los paisajes de esmalte se hacen carreras de automóviles."(5)

Para adecuar la poesía al nuevo estado de cosas y situarla frente a las transformaciones de la "vida moderna", era necesario

"emplear el verbo hasta el infinito, abolir el adjetivo y el adverbio, añadir a cada sustantivo su doble (ejemplos: hombre-torpedo, mujer-rada, plaza-embudo, etc.), formar redes de imágenes y de analogías", de tal suerte que a la nueva vida correspondieran nuevas formas de vivirla.

La sensibilidad futurista es la sensibilidad alerta, arrojada al centro del drama urbano vertiginoso y pluriexpresivo, armada con recursos hasta entonces inéditos que nada tienen que ver con las formas de la sensibilidad bucólico-provinciana.

Tal es el desenfreno de la pasión por la tecnología desnuda, que Mayakovski criticaría después de su viaje a América.

"Atravesemos juntos una gran capital moderna con los oídos más atentos que los ojos y gustaremos los placeres de nuestra sensibilidad distinguiendo los gorgoros del agua, aire y gas en las tuberías metálicas..."(6)

Esta cita de El arte de los ruidos, de Luigi Russolo, nos remite al esfuerzo futurista por despertar a la sensibilidad del sopor cotidiano, mediante un nuevo lenguaje producto de su tiempo, que no rehuya, escondido en las "altas torres antiguas", la transformación poética de la nueva materia prima que "nos brinda el siglo XX". En versos de Mayakovski esto se traduce así:

"¿Y usted
un nocturno tocar
podría
en la flauta de los tubos del desagüe?"

La recuperación del valor autónomo de los materiales (palabras, ruidos, objetos, colores, luces, imágenes, tipos de imprenta, decorados,

actores, líneas] y la toma de conciencia sobre los procesos mediante los cuales son transformados, son los reclamos teóricos del cubofuturismo. Son la divisa común de artistas de diversa procedencia y cuya práctica artística revela especificidades individuales que deben distinguirse por encima de ese nexo. Así, las tesis cubofuturistas se concretan en la poesía de Mayakovski tanto como en los diseños de Stapanova y Rodchenko, las esculturas de Tatlin, la música incidental de Shostakovich, el teatro de Meyerhold o el cine de Eisenstein y Vertov.

3) Los signos.

Resulta sintomático el caso de Dziga Vertov, quien inició su práctica artística montando ruidos grabados en su laboratorio de sonido casero. La acuciosa percepción, casi tangible, de la independencia de sus materiales, como ruidos-objetos, respecto a contenidos sobreimpuestos, da lugar a la experimentación de todas sus posibilidades expresivas, liberadas de restricciones académicas.

Su paso al cine es la continuación de este trabajo de depuración: lo propio cinematográfico—las imágenes—son privilegiadas en el montaje, desprendiéndolas de contenidos literarios, que las subordinan restringiendo su expresividad.

Con el cubofuturismo ruso los materiales que la tradición admitía como valores decorativos, incidentales, que regulaba con jerarquías y composiciones canónicas, o que simplemente no admitía como "artísticos", pasan al centro de las obras, agigantados, masivos; perfectamente delineados y ocupando su lugar propio.

En poesía, la tendencia conduce a Jlfonikov, quien representa para el trabajo verbal, lo que Malevich para el pictórico. Es decir,

"...hacer salir las masas pictóricas del objeto hacia formas autárquicas que no representan nada."(7)

equivale a provocar "la explosión del silencio lingüístico, de los estratos sordo-mudos de la lengua" con "la palabra autotrenzada fuera de lo cotidiano y de los usos corrientes."(8)

En ambos casos se privilegia el material y su evolución estática, contra las esclavitudes del tema, entendido como el vasallaje rendido ante el "Altar del Arte": el empobrecimiento de la materialidad sentimental, imaginaria y perceptual transformada de acuerdo con cánones de respuesta segura, sancionados por la tradición.

Malévich pintaba composiciones suprematistas-"Cuadro blanco sobre fondo blanco", por ejemplo-y Jilónikov elaboraba su "tabla periódica de la lengua", produciendo versos palindrómicos de absoluto rigor científico:

"Mecham ukazhu muzha kumashem.

Gor rog:

Rab, nez, zhen bari

Gor rog:

Rab bari

Bar rab!

Letal. "Ø)

Lo importante es el valor-sonido de la composición, que revela la materialidad del sentido, patentizándola con contrastes sonoros; rugosidades verbales que se muestran al ser dichas; la pronunciación se topa con superficies rasposas, cacofónicas.

Lo que se busca es conducir al lector a su máximo grado de

atención, al presentarle obras difíciles, deliberadamente repletas de obstáculos; así se marcha de acuerdo con las necesidades reconquistadas de medida y materiales, al tiempo que se genera al nuevo público, conceder y alerta.

Los poemas se arreglan en patrones ornamentales, con caligrafías y diseños personales, dando lugar al extrañamiento del lector, en el sentido referido de Shklovski. Todo se juega en la idea cubo-futurista, compartida con otros productores, de la comprensión y del sentido como viaje a lo largo de la polisemia, que se orienta y determina por la toma de posición en la lucha ideológica.

En el caso de Mayakovski, los recursos de la experimentación extensa con rimas, imágenes y texturas están a la disposición de su proyecto de reconstrucción de la dimensión estética de hombres nuevos. En sus versos todo se dice de tal modo que los lectores se eleven, no a la poesía con mayúsculas de Olimpos y antologías, sino a un estado superior de conciencia socialista.

Su arsenal incluye rimas laberínticas, asonancias, líneas quebradas, desplazamientos e incumplimientos deliberados de rimas e imágenes; contrastes de tonos, lenguaje e imágenes crudas, trocos, vulgares, chocantes; hipérbolos desquiciadas, excéntricas; un lirismo sencillo, humano y cálido; sátiras mordientes, groseras; un sensualismo carnoso, táctil, palpable, exuberante y ardiente.

La profusión nunca atiende a la medida restrictiva de la tradición del "buen decir" poético, ni se abandona a la anarquía de la "visión personal" que es presa de los vicios del discurso dominante; en su poesía se concreta una tendencia, todo se subordina a las exigencias de la lucha de clases proletaria en la dimensión estética.

Mayakovski tampoco limita su práctica a su filiación futurista; ésta es más bien circulada en los términos de la estrategia global. Sin embargo, resulta evidente la presencia de los recursos cubofuturistas, no sólo en los poemas abstrinos a la revolución, sino a todo lo largo de su obra.

Es un error empeñarse en, por una parte, asociar el valor de su poesía con los modelos cubofuturistas, y, por la otra, demostrar que, después de 1917, se disoció enteramente del movimiento. En ambos casos se segmenta arbitrariamente una obra que constituye una unidad indivisible, en sus necesidades y contradicciones. Más justo es mostrarla en su originalidad peculiar a partir de las constantes que la articulan y le dan sentido.

Una de las razones que conducen a lo específico de Mayakovski es el ya apuntado del cine soviético de Vertov y Eisenstein. Cuando Vertov decía que Mayakovski era el cine-ojo, se refería a esa coincidencia de puesta en práctica estética de temas de posición concretas.

El ojo es la herramienta con la que se desmembra la realidad cotidiana para recomponerla en el montaje. Los ritmos mecanizados y acelerados de la "modernidad", es decir, de la vida en las metrópolis industrializadas en expansión imperial, son captados por el ojo del artista que adecúa su plurisensibilidad a la pluriexpresividad de las cosas. Tal es la lectura futurista.

El ojo es la cámara que decide qué y cómo percibe: acercamiento, grandes planos, "travellings", elipsis, hipérbolos, cámara fija. La sintaxis cinematográfica, expandida y sistematizada por ambos

Cineastas soviéticos, se crea a partir del modelo de la poesía. En ambos se privilegian imágenes en movimiento con el criterio de la unidad total de la obra y el montaje organiza espacio y tiempo para producir el ritmo que da vida al conjunto.

El mito del personaje Mayakovski es la ocasión para la definición del kinok por Vertov:

"NOSOTROS caemos, nos levantamos con el ritmo de los movimientos,
lentos y acelerados,
corriendo lejos de nosotros, cerca de nosotros,
sobre nosotros,
en círculo, en recta, en elipse,
a derecha y a izquierda,
con los signos más y menos,
se fraccionan, se multiplican por sí mismos,
los movimientos se curvan, se enderezan, se dividen,
traspasando silenciosamente el espacio.
Transportados por las alas del espacio.
Transportados por las alas de las hipótesis, nuestros ojos
movidos
por unas hélices se dispersan en el futuro." (10)

El ojo provee la materia prima artística, seleccionando, privilegiando, discriminando, a partir de la intencionalidad del artista. Según el discurso del futurismo ruso, la intencionalidad es una determinación construida históricamente. En el caso de estos artistas, el conocimiento de los procesos de producción artística exige una toma de posición: la intencionalidad, en última instancia bastión

del subjetivismo, es domada por la conciencia política.

En los años del LEP, la consigna de la enseñanza social orientó el trabajo de profesionalización artística: apropiarse de las herramientas para cumplir con la tarea. Así, las teorizaciones de Vertov y Eisenstein sobre el cine, y de Mayakovski sobre la poesía, se producen en situación de construcción de vida socialista, con el fin de controlar la calidad de las obras, la calidad del efecto organizador de la conciencia socialista.

Los temas del futurismo y la militancia comunista dan lugar a los cine-poemas de Vertov, como El onceavo año y El hombre de la cámara, en los que se canta la industrialización y la vida diaria de la Unión Soviética, produciendo un lenguaje combative en sucesión planificada de imágenes y ruidos, con "la cámara en su puesto de combate socialista" (11); sin actores, ni guión, ni textos, ni decorados, y sin por ello dejar de destacar el papel demiúrgico del kinok.

Su cine tiene lugar bajo el signo de Mayakovski. Experimentación y conciencia de clase no exentas de mesianismo romántico en la concepción del trabajo artístico, están presentes en todos los productores reunidos en torno al LEP.

4) El trabajo verbal.

El artista es un militante organizador de las percepciones y sentimientos de los hombres nuevos y, para lograrlo, se apropia de su oficio, desaharazándose de los lastres ideológicos que le unen al viejo orden. Así amplía sus recursos para fundirse con la nueva vida, la cual se identifica con la modernidad tecnificada.

Los artistas nos dan su traducción codificada de la realidad;

la sensibilidad futurista en situación revolucionaria, arrojada al centro del drama urbano en el que se juega la posibilidad de la Comuna: el combate a la byt en el frente económico y en el cultural.

Así, el artista, concebido con toda la fuerza prometéica de los románticos, se planta en el mundo, lo recorre con la vista asimilando la totalidad de percepciones posibles, dislocando los objetos, violentándolos con metáforas insólitas e hipérbolas que nos descubren afinidades expresivas secretas sepultadas hasta entonces por la lectura ideológica de la dominación.

Para Mayakovski, tanto como para los cineastas soviéticos del IEF, de lo que se trata es de producir el efecto político en la sensibilidad e imaginación del destinatario de la obra, a través del montaje. No se muestran hechos consumados, ni consignas huecas; sino que se produce la imagen, la representación, el efecto total, con las atracciones planificadas que liberan toda la carga emotiva del mensaje.

Unificadas por el montaje, que las instala en el juego expresivo, las imágenes en movimiento aparecen con carácter de necesidad. Se libera a las obras de la arbitrariedad estilística, del efectismo superfluo que cotiza los productos en el mercado capitalista. El recurso del montaje no es innovación futurista rusa: Eisenstein lo rastrea por la historia de las artes para mostrarle como ley de toda producción artística que cumple con su objetivo de hacernos mejores: buenos y felices. (12)

"...cada pieza de montaje no existe ya como algo inconexo, sino como una representación particular dada del tema general que en igual medida penetra todas las temas. La yuxtaposición de estos detalles particulares en un montaje dado da vida y trae a la luz esa cualidad general en la que cada detalle ha participado y que enlaza todos los detalles en un todo, esto es, en esa imagen generalizada, por la que el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema." (13)

La unidad total garantiza el efecto; el movimiento interno de la obra, producido por el montaje de atracciones, concreta en signos y ritmos la totalidad histórica aludida y la responsabilidad social del artista, quien, por medio de él, conduce al destinatario hacia su objetivo estético.

En prosa, este ritmo es la clave del manejo de percepciones y sentimientos; lo que se monta son imágenes, líneas, puntuaciones, texturas sonoras, disposiciones gráficas. La construcción verbal y su presentación impresa están determinadas por la complejidad rítmica que se propone. La abundancia de recursos y materiales se desborda en las líneas del poema produciendo encabalgamientos e hiperbates gráficas.

Un poema plano, de ritmos fáciles e imágenes gastadas, se escurre como el agua; la métrica excéntrica de Mayakovski, cuyo predominio es el sentido y no la línea - a la cual rebasa - opera con tonos (14), sacudiéndose restricciones codificadas, para producir un nuevo orden.

La construcción deliberada de disonancias, de no-coincidencias

de métrica y sintáctica, que se resuelven en la coincidencia final, sujeta la percepción del lector obligado a trabajar para comprender y aprender. La riqueza del arsenal práctico es la medida del valor del texto; los productores en situación revolucionaria se apropian de los procesos por los que se construye el sentido, enriqueciendo su práctica con intuiciones acerca de sus determinaciones históricas.

Todo esto se concreta en la circulación de lenguajes nuevos que propician la revolución cultural. El entretrejimiento de predios verbales, de pausas y silencios que dan lugar a los intervalos entre atracción y atracción, liquidan la sensibilidad domesticada de "lo dado" y la ponen en marcha, alerta, al lado del "artista-organizador de vida", quien, en el siempre presente delirio romántico-futurista, propone el valor absoluto de la realidad configurada según su perspectiva privilegiada:

"Yo soy el cine-objeto (...) estoy en perpetuo movimiento, me acerco a los objetos, me alejo de ellos, me deslizo bajo ellos, me encaramo sobre ellos..." (15)

El poeta es el eje alrededor del cual "se mueve un millón de mecanismos"; él es quien alcanza una nueva representación del mundo, rigurosa y completa; él es la referencia, pues está inmerso en el "movimiento", es el punto del que parten "todas las líneas de radio"; y es el único que puede traducir íntegramente el movimiento real, múltiple, con toda su fuerza en tensión dinámica. (16)

La revolución es la ocasión para la progresiva liberación de las facultades humanas, en un proceso por cuyo dominio los artistas echan a andar una lectura romántica, sentimental, de Kant. Así se des-

cubre el potencial movilizador de la emotividad irracionalista que privilegia la imaginación y los sentimientos puros contra la cotidiana agresión de la racionalidad dominante.

En un sólo movimiento se articula esto con las certezas científicas sobre la Comuna futura, por la vía del voluntarismo desenfrenado, que se concreta en la mitología del creador que anuncia:

"Llegó la creación dinámica silenciosa del edificio del nuevo arte de la imagen roja del mundo." (17)

En Mayakovski todo lo anterior aparece con el contrapunto de la depuración ideológica y la militancia. Entonces, son los temas de la poesía, la bohemia purificadora, la gloria, el dinero, la eternidad, el amor corrompido por los amos, lo "realmente real" imaginario y perceptual contra la esclavitud de la ilusión cotidiana. (18) Y, necesariamente, es también la desestabilización de las artes: intolerante antilirismo, "drenado ideológico" de la artisticidad, verismo lacónico. Lo que en las consignas aparece como dos dimensiones radicalmente enfrentadas, se recupera en las obras en su unidad contradictoria.

No hay un lazo externo y artificial, desdoblado para Mayakovski, entre poesía y revolución, sino mútua implicación/conformación dialéctica. Las exigencias de la lucha ideológica rebasan, con tesis límite, la estrechez de la lógica domesticadora de posiciones para concretar una formación discursiva en la que se articulan importaciones retrabajadas e innovaciones con el referente de la revolución.

Esto determina que todo se juegue en la calidad del trabajo; es decir, se construye la necesidad de su intervención en la medida

en que la máxima claridad artística y política señala tareas, liquidando la arbitrariedad estetizante y la reducción populista.

Cada militante se arroja a la nueva vida desde su práctica particular, siendo su primer deber el llegar a ser el mejor en lo que hace. El conocimiento de los procesos de cada práctica los libera de explotaciones idealógicas y los inserta en el futuro.

Por ello, la poesía es el peculiar tránsito al socialismo de Mayakovski y su tema de distancia teórica acerca de ella es el camino por el que la pone a las órdenes de la revolución. En su folleto ¿Cómo se hacen los versos?, afirma sin ambages:

"Desde mi punto de vista la mejor obra poética será la que esté escrita por encargo del movimiento comunista internacional. Cuyo objetivo conceptual sea la victoria del proletariado, dicho con nuevas palabras expresivas y comprensibles para todos. Escrita en una mesa hecha en los talleres socialistas y entregada a la redacción en aeroplano." (19)

Para acercar a las masas a "skonapel la poesía", elabora una tabla de los elementos iniciales del trabajo poético, en la que derriba mistificaciones e impulsa su tendencia. Así responde a inquietudes de sus lectores, como ésta:

"¿Es cierto que cuando siente una falta de inspiración se hace estar con los pies al techo y en esta posición compone sus mejores poemas?" (20)

El primer elemento de la tabla es la encomienda social; esta es la determinación fundamental. Se trata de descubrir necesidades que sólo resuelve un poema, no de suplantar funciones estorbando a

todos con versos superfluos. En segundo lugar aparece el objetivo conceptual, establecida por la conciencia de clase. En tercero, las reservas materiales de palabras, acumuladas en constante reproducción ampliada. En cuarto lugar, los medios de producción:

"...una pluma, un lápiz... un teléfono, un traje para ir a dormir a un hotel. Una bicicleta... un paraguas para escribir bajo la lluvia, unas cuantas metros seguros de vivienda que permitan dar varias pasas para poder trabajar..."(21)

Finalmente, el modo de producción establecido afanosamente por cada uno en años de elaboración verbal. No hay punto de comparación entonces, entre dos poetas, fuera de las determinaciones específicas de cada quien.

"Hasta el traje del poeta y su conversación con su mujer debe ser diferente y determinada por toda su producción práctica."(22)

Los poetas después de Octubre requirieron la vanguardia política para poder trabajar; en la confluencia de artista y militante, el compromiso con el tiempo afila versos, colores y puñales, para destrozor el presente, sepulturero de la luminosidad futura. Se "hace trizas" la "leyenda del arte apolítico" adoptando el punto de vista de que

"...la poesía es una producción difícilísima, complicadísima, pero es producción."(23)

Así armadas con un discurso que enriquece su práctica, al rescatarla de los usos ideológicos de la dominación, los poetas materializan el sueño romántico de su oficio, echando a andar el tiempo al ritmo de sus versos, organizándole al mandato de su fantasía,

conduciéndonos a todos el mañana en emulación socialista. Elaborar una Estética científica para andar más aprisa.

"Los débiles marcan el paso hasta que los sucesos pasan para reflejarlos después; los fuertes se adelantan hacia el futuro para comprender el tiempo transcurrido."(24)

La prosa es desmontada para, mediante este conocimiento, ampliar sus posibilidades expresivas. Sin embargo, en su estudio llega Mayakovski a la cuestión irresoluble de lo "fundamental poético":

"El ritmo es la fuerza principal, es la energía fundamental del verso. (...) ¿De dónde llega ese sonido y ese ritmo fundamental? Nadie lo sabe."(25)

La presentación científica de las determinaciones de la producción poética se topa con el problema de la primera de sílabas y la pisa de largo. El misterio de la creación, ocasión para la crítica postizante, no es develado en su raíz profunda.

Mayakovski argumenta que sólo puede hablar de su experiencia y que, desde ella, aclara minuciosamente todos los puntos que él mismo comprende: admitida la aparición inexplicable del soplo sonoro inicial, todo lo demás se sigue rigurosamente.

Como él mismo señala, su folleto no debería llamarse ¿Cómo se escriben los versos?, sino ¿Cómo los escribe yo?. Esto atende a la necesidad de evitar el empobrecimiento teórico que resulta del afán analítico total; éste liquida el juego de silencios del discurso mediante la proclamación ideológica de la absoluta transparencia de las cosas.

Reconociendo la necesaria existencia de contradicciones y de

capacidades en los procesos materiales, Mayakovski rechazó la tentación mesiánica de la redención roja del mundo, para en cambio hacerse indispensable en el trabajo riguroso de liberación socialista, popular y prolongada, de las prácticas humanas.

Para Mayakovski el trabajo del poeta es vivir cotidianamente la obsesión por palabras, rimas y ritmos, que toman cuerpo bajo su mirada amorosa; por ejemplo, la función de la rima es definida en los términos de su ternura efímera hacia las estrofas, a quienes urge recordar la anterior, unirse todas en torno a una sola idea y no sentirse solas en la inmensidad del poema. (26)

"A veces, una rima atrapada de la cola se agita y envenena la existencia; hablas con la gente y no comprendes lo que oyen; comes sin distinguir el sabor de los alimentos y hasta no puedes conciliar el sueño, viendo constantemente esa rima obsesionante." (27)

Mayakovski componía sus versos orquestando objetivos, imágenes, ruidos, rimas y líneas, al ritmo de su andar, acelerando o disminuyendo el paso de acuerdo con las exigencias del poema. A cada poema corresponden metros y metros caminados en habitaciones y calles.

"Antes de llegar a aquella casa he de inventar cuatro versos." (28)

La calle es el sitio privilegiado de su poesía. En un principio, es el nuevo escenario de la modernidad, al que se arroja la poesía para huir del aire enrarecido de los salones elegantes y las fincas campestres. La multitud de ruidos de la ciudad oídos al pasar, las conversaciones de ritmos entrecortados, de rupturas y recomposiciones

del habla cotidiana, se incorporan a los versos, subordinados a la visión poética del personaje Mayakovski, quien es el único actor en el drama urbano.

El intento de reavivar a la poesía incorporándolo al discurso de la simultaneidad verbal, emparenta a Mayakovski con Apollinaire y, su consigna de "habituarse el espíritu a concebir un poema simultáneo con una escena de la vida." (29) Si bien no se puede afirmar que ambos tuvieran conocimiento de las propuestas del otro, esto sí le resalta la extrañeza de la coincidencia.

Apollinaire escribió, alternadamente con André Billy, un poema que apareció encabezando un catálogo de Doleunay; se trata de Las ventanas :

"Del rojo al verde todo el amarillo se muere
Cuando cantan las guacamayas en los bosques natales
Vencidas por Pihis.
Hay un poema por escribir sobre el ave de una sola ala
Lo enviaremos por mensaje telefónico
(...)
Del rojo al verde todo el amarillo se muere
La ventana se abre como una naranja
El bello fruto de la luz." (30)

Este "poema conversación", escrito con el principio de plantearse "en el centro de la vida" y "registrarlo todo", muestra en su estructura similitud con Noche de Mayakovski, la unidad de proposición estética que ligaba a los poetas de vanguardia con los lenguajes plásticos de cubistas, futuristas, abstraccionistas. El poema dice así:

"El carmesí y el blanco rechazado y marchito,
en el verde arrojaban ducados a puñados,
y, por las negras palmeras reunidas, las ventanas
repartían febriles amarillas cartas

(...)

sobre la frente las florecidas alas del papogayo."

5) Para cantar a Octubre.

Las imágenes fantásticas, que parecen atender a necesidades ajenas a las del sentido común para finalmente reconstruirlo, en composiciones que siguen entre otras los patrones del habla cotidiana, se fundieron con los procesos liberados con la revolución.

Desde su lectura, Mayakovski recibió a la revolución como la confirmación de todas sus intuiciones poéticas. En 1917 "ha nacido una nueva fuerza del idioma" y los poetas deben conquistar para ella el derecho de ciudadanía "el grito en lugar de la melancolía del zóna; el estruendo en lugar de la canción de cuna." (31)

Echado a andar lo que Pecheux y Gadet llaman "el proceso lingüístico de masas" (32), la lengua rusa se transforma con los referentes del discurso militar y del discurso político de Lenin, con los que los días de la insurrección son vividos. Cada hazaña, cada obstáculo, con registrados en los términos producidos al calor de la lucha. La poesía se ensancha para incluirlo todo, y al frente del proceso quiere situarse Mayakovski con sus "versos-látigos" y sus "líneas-púas".

Para cantar a Octubre realiza un rodeo por la historia de la historia de la literatura rusa; las formas fossilizadas de la elabena-

za académica e patronos burgueses y aristócratas, son puestas en crisis, al adoptar Mayakovski el modelo de las odas del poeta Derzhavin, del siglo XVIII.

La excentricidad y el exceso de las imágenes, rodeadas por la intención satírica y didáctica, los emparenta a ambos. La pompa solemnidad de las odas tradicionales se disuelve en las líneas recargadas de minutas agigantadas, de descripciones suntuosas, colosales, en disposiciones barrocas de rugosa lectura.

Advirtiendo la hercicidad de los hechos mismos en su significación revolucionaria, se evita el riesgo de la impulsividad artificiosa, privilegiando siempre el sentido de la justa necesidad de cada verso. En Derzhavin, poeta de palacio y retiro bucólico, confirma Mayakovski la importancia de no renunciar a nada para "acariar el vida": sólo el más alto valor estético es útil a la revolución.

La inclinación por la realidad cotidiana, que hace de los poemas crónicas y diarios, es otra afinidad entre ambos, al igual que la preocupación por la gloria. En Mi estatua, Derzhavin imagina que, derribada por sus descendientes de su pedestal, su busto rueda escaleras abajo a las calles de la ciudad; no la recordarán los habitantes de otro tiempo. En Jubileo y A toda vez, Mayakovski exige un monumento a su memoria, que se erija por encima de los siglos hasta la Comuna, y en un bloque de metal que él mismo haría estallar.

Nada permanece que no sea vital; comprendido con un futuro que aún el sueño de la reencarnación le asegura, Mayakovski sufre la perspectiva del olvido eterno. No se portaría que el mañana al que

ofreció su sacrificio redentor no lo reconoce como hijo suyo.

"Per ustedes,

que son

sanos y ágiles,

el poeta

temía escupitajes de tísico

con la lengua áspera de los cartelsa."

Es aquí donde aparece toda la fuerza de las lecturas evangélicas de Mayakovski, quien, en sus delirios más trágicos y humanos, se me presenta con la imagen del Cristo de la tierra rusa, reviviendo la Pasión con la certeza del martirio inalterable.

"¡Sal!

¡Padre mío!

¡Sé al menos compasivo y no me atormentes!

Es contigo que el sangre derramada fluye en costosas hilas.

¡Es mi alma la que está,

cual jirónes de nube desgarrada

en el cielo calcinado,

en la oxidada cruz del Campanario!"

Según el crítico Chukovski, escribiendo en el Siprovnik en 1914, la ciudad es para Mayakovski

"...una crucifixión, un Gólgota, una corona de espinas, y cada visión de la ciudad es un clavo que le clavan en el corazón. Llena, tiene un ataque de historicismo... Buen urbanista, buen cantor de la ciudad, si ésta es para él una cámara de tortura... he aquí a Mayakovski, simulador de locuras y fobias, pero en realidad (¿he de revelar el secreto?) minucioso coleccionista de imágenes juntadas en un mosaico..." (33)

Con la revolución y la "nueva fuerza de las palabras", su poesía se enriquece sin renunciar a nada esencial, concretando la significación más valiosa de aquellos años. No se pierde la perspectiva personal, contradictoria y compleja, precisamente porque de otro modo no podría decirnos nada. Es justamente la unidad de toda su obra lo que garantiza su permanencia. Él resuelve tantas cuestiones como hace su, ts, y en el proceso nos involucra con su visión poética; por esto podemos hacerlo indispensable.

"Quisiera, camarada, que siempre tuvieras a Lenin en tu cabeza y un revólver Nagán en la mano... y a veces también mi poema en tu corazón." (34)

La reconstrucción del mundo hecha a la luz de sus poemas siempre expresa, entonces, esa cualidad que llevó a Irotzki a llamarlo "mayakovéfico": todo se llena con las proyecciones de su personalidad, dando nuevo sentido a cada cosa transformada bajo el empuje del poeta, quien "cuando quiere elevar al hombre le hace ser Mayakovski". (35)

En la absoluta unidad de sus signos, complejamente articulada, no aparece nadie más que él: ese es precisamente el punto en que se juega la posibilidad de fusionar poesía y revolución.

Mayakovski no atiende a llamados que no prevengan de sí mismo y todo lo traduce a su combate de proyatv contra la byt: fuerza descomunal e ingenio, enfrentados al mal de recursos casi inagotables, en un mundo ordenado por la rigurosa necesidad de la fantasía. La batalla no se libra por otra cosa que el amor; sencillo y humano, es una ventana en el espacio, por la que podemos escapar de los

excesos del tiempo: entrar y salir de él a voluntad, para ver las cosas desde el otro lado.

"¿Es que el amor significa todo para mí? Todo, pero de una manera diferente. El amor es vida esencial. Es el motor que mueve la poesía, el trabajo, todo lo demás. El amor está en el corazón de todo. Si se detiene, lo demás morirá, será superfluo, innecesario. Pero cuando el corazón está funcionando no puede sino manifestarse en todo... El amor no puede ganarse mediante un "Debo" o "No debo", sino sólo mediante la libre competencia con todo el mundo..." (36)

Su poesía no se cimenta en codificaciones ajenas, ni siquiera en un principio. Aún cuando es posible identificar en sus primeras formulaciones de la visión poética personal elementos comunes al discurso cubofuturista, se advierte—como lo señaló Brown (37)—la total libertad con que se aproximó a todas las cuestiones de la producción poética, no rehusándose a poner en juego recursos asociados a la tradición que rechazaba: métrica tradicional en sus primeras premas, imágenes importadas para ser subvertidas y la concepción romántica del poeta y sus creaciones, rebajada en función de su militancia.

6) Las traducciones.

Los versos que traduje no son una colección arbitraria sino que tratan de concretar las indicaciones que mi lectura de Mayakovski propone. Dadas las peculiaridades de su poesía, al traductor le queda la responsabilidad de reelaborarla, siendo para ello el único criterio el de la intervención teórica.

De ninguna manera puede proponerse la sustitución del original en ruso; tan sólo procede el intentar enriquecer la lectura a partir de la tesis de que en la traducción es donde se juega en gran medida la cuestión de la interpretación, de las lecturas de Mayakovski.

Las premas funcionan como bibliografía básica de esta tesis, por lo que mis traducciones concretan mi tema de posición acerca de las lecciones que brinda Mayakovski. Lo que trata es de que las sensaciones, percepciones, sentimientos e ideas puestos en juego por Mayakovski en cada poema leído y traducido, sean el referente de mis versiones.

Los usos de Mayakovski van construyendo las diversas lecturas posibles, en función de intervenciones concretas en la lucha ideológica, privilegiando aspectos, ignorando otros; así se determina la interpretación, que implica a la traducción. La resurrección de la letra muerta supone necesariamente el efecto ideológico de conformación/deformación presente en la nueva circulación, reproducción y valorización de los textos.

"Traducir premas es asunto difícil, especialmente mis premas ... Tales versos son comprensibles y no tienen gracia más que si se ve el sistema general de una lengua y son casi intraducibles como si fueran juegos de palabras..." (30)

Fuera de ese "sistema general de la lengua" -entendido ampliamente como la totalidad estructurada de determinaciones del sentido- los versos se disuelven, los signos son menudados. A esto alude Mayakovski cuando dijo de un grupo de personas que lo ofrecieron:

una velada durante su estancia en C.U.I.

"...si supiesen el ruso y hubiera podido, sin estropear sus corbatas, clavarles con el lengua a la cruz de sus propios tirantes...hubiera podido hacer girar sobre el hierro del asador de mi lengua a toda esta colección de insectos." (39)

La traducción debe buscar producir el efecto que el original logra. Para ello, la lectura de Mayakovski - la crítica de su complejidad - se propone poner al lector en situación de asimilar, poniéndola en crisis, la intervención poética de Mayakovski. Al traducir trasplantamos los signos a una realidad nueva, distinta a la que los determinó; por lo tanto, se hace necesario importar asimismo el contexto - en sentido estricto - que los da sentido.

La crítica filosófica desmonta el discurso producido por Mayakovski, desde una toma de posición concreta. En este sentido, el contexto no es un conjunto de circunstancias, arbitrariamente seleccionadas, con las que Mayakovski guardaba una relación externa o instrumental. El contexto, tal como debe ser puesto en crisis filosófica, es el tejido interno del discurso. Las necesidades e interrogantes que busca responder, las determinaciones, los límites, las importaciones teóricas, el trabajo de ordenamiento de los elementos incorporados, su estructuración y funcionamiento; toda la complejidad del discurso debe mostrarse en la crítica, develando las tesis fundamentales que lo articulan.

Al igual que para Mayakovski la poesía, la crítica filosófica también empieza donde hay tendencia. Nunca se es neutral frente al objeto, buscando su definición pura. Se parte de una toma de posición para construir el objeto al tiempo que su crítica. Así, la lectura

no pretende solamente apuntar la manera en que Mayakovski vivía su propia práctica, su intervención, sino además intervenir a mi vez, elaborando las notas para una crítica que descubra las determinaciones de su discurso. De esta manera desarrolle y compruebe mi propia actitud asumida frente a él.

Todo lo anterior supone el trabajo filosófico de comprender las determinaciones de la producción artística, de las ideologías, de la dialéctica de artes y revolución, para elaborar la tendencia que en la que se ha de inscribir la crítica. En las traducciones se concreta mi lectura, que pretende participar de esa tendencia que busca en la Estética la puesta en crisis radical de las prácticas artísticas.

Dada la inmensidad de la reflexión requerida—y que debe producirse en situación concreta cada vez—y ante la imposibilidad de decirlo todo todo el tiempo, las notas iniciales para una lectura de Mayakovski, orientada con tendencia, que exponer en esta tesis son provisionales y no agotan la materia. Mi interpretación se concreta en las traducciones, por lo que permanentemente remite a ellas, completándose.

Mis traducciones no son, pues, un apéndice, sino el centro de la tesis. Y esto es así, en razón justamente de las necesidades que la crítica filosófica plantea. Para que éste no sea un ejercicio teórico vacío, debe concretarse en una actitud y en una toma de posición.

Dando nueva circulación a los poemas, por medio de mis traducciones, ponga en juego mi lectura, mi crítica filosófica.

A MANERA DE CONCLUSION:
LECTURAS DE MAYAKOVSKI.

"No fué la bala de Anthes lo que mató a Pushkin. Lo mató la falta de aire... Paz y libertad. Son necesarias al poeta para que pueda hallar la armonía. Pero te quitan aún la paz, aún la libertad. No la paz exterior, sino la creativa. No la libertad de los niños o de los liberales, sino la que crea, la libertad secreta. El poeta muere porque el aire se hace irrespirable; la vida ha perdido su sentido." (1)

Esta cita de Blok ilustra una concepción habitual del trabajo poético y su relación con el poder político. Muchos críticos recurren a ella para discutir el "caso Mayakovski", que así se convierte en paradigma del drama del poeta "bajo un régimen totalitario".

El suicidio se convierte en admisión de la derrota de una utopía generosa y denuncia de las condiciones del fracaso, siempre con el referente a sustancialismos propios del discurso de la artisticidad burguesa: "la Libertad", "el Ser del Hombre", "la enajenación".

"Vladimir Mayakovski se suicida porque no puede soportar la atmósfera irrespirable creada por la burocracia stalinista que ya avanzaba incontenible, en líneas desplegadas, hacia su terrible victoria..." (2)

Por un lado, este secamoteo de toda la práctica de Mayakovski, de sus determinaciones históricas y de sus intenciones, en aras de los "derechos de la poesía", negados en el desenfranco de la lectura ideológica por Stalin: la gran personalidad histórica que ahorra, en esta interpretación, la explicitación científica.

Y por el otro lado, la historia oficial que evita los "puntos delicados"-el suicidio, su filiación futurista, el acoso administra-

tivo-para derrasar el "empalagoso óleo" del hueco elogio sacralizante, que decía Mayakovski.

En ambos casos, la tendencia a la erudición y al dato descriptivo, que sólo anota problemáticas para sepultarlas en el lírico recuento, mitad anécdota y mitad descripción, que le da sabor a la reinterpretación ideológica.

Darle su nombre a su ciudad natal, dedicarle estatuas, plazas y bibliotecas, celebrándolo como el poeta de la revolución, sólo tiene sentido cuando forma parte de una estrategia permanente de recuperación crítica, a la luz de tareas presentes, de su legado revolucionario.

Que se exija y garantice que no se vuelva a suicidar Mayakovski, pero sin aislar ese hecho para hacerlo símbolo de vejatorios filodélficos, contra los cuales libró los combates que nos lo hacen indispensable. Su suicidio no lo explica nadie más que él, quien prefirió no hacerlo; detenerse morosamente en ello para hacerlo ocasión de la retórica de la creación y el poder, desde las posiciones que el mismo Mayakovski había puesto en crisis práctica, es evidencia de explotación ideológica.

Con el "caso Mayakovski" ocurre que todos quieren llevar agua a su molino, apropiándose en vista del vacío teórico que todavía lo envuelve. Se cierra el expediente para asegurar el terreno ganado con la reinterpretación tendenciosa.

Los problemas de la articulación de pueblo, artistas y poder revolucionario están en el orden del día de los movimientos de

liberación nacional y los tránsitos al socialismo; las experiencias de las vanguardias artísticas en la URSS deben ser asimiladas por la crítica en situaciones concretas de rupturas revolucionarias, para que sean incorporadas efectivamente a los procesos de acumulación de fuerzas históricas.

La circulación de la obra de Mayakovski que provoque este efecto político no se asegura con la reconsideración del pasado, con su elaboración de genealogías de tendencias y hombres, en un juego de proyecciones ideológicas que ignoran las determinaciones concretas de los textos, en introducciones y monografías.

Limitándose a la letra escrita, presentada de acuerdo con códigos interpretativos que fijan las obras en la glorificación estéril, desmovilizadora, las lecturas de Mayakovski no ayudan.

Las vanguardias soviéticas estaban empeñadas en superar—mediante su vinculación orgánica a las instancias revolucionarias—las rupturas efímeras de los isogy con el discurso burgués; produciendo sistemas de signos que denunciaran la reproducción de la ideología de la dominación y liquidaran sus modos codificados de percepción y sentimiento, buscaban cumplir con la tarea encomendada en el frente cultural. Precisamente, el límite de su práctica fue la ausencia de una reflexión justa acerca de las condiciones de su incorporación, lo cual impidió su fusión radical con la edificación socialista.

Mayakovski estaba empeñado en ese proyecto de alcanzar al gran público con una obra de calidad intachable, técnica y políticamente, que impulsara la significación de la cotidianeidad revolucionaria, desarrollando la conciencia comunista con sus correspondientes modos.

de percepción y sentimiento nuevos.

Para lograrlo, víd clara la necesidad de producir un discurso científico que se apropiara de la práctica artística como tal práctica, contra las efusiones ideológicas del discurso de la artificialidad burguesa, que enrarece el trabajo envolviéndolo con la nebulosa del genio creador, dominador de arcanos inefables de la comunión con sustancias metahistóricas.

El efecto ideológico de las obras se descubierto en su propia materialidad, construido a lo largo de todo el proceso, desde la selección de la materia prima que es ya ruptura con codificaciones dadas, es decir las de la ideología dominante,

La toma de posición sobre las determinaciones de la práctica artística lo impulsa a intervenir, controlándolos, en todos los momentos del proceso: producción, circulación, reproducción y valorización de sus obras. Los signos así construidos y puestos a circular propician la transformación en la medida de su radicalidad revolucionaria.

Mayakovski así lo comprendió, en permanente autocrítica desde la exploración técnica y la recreación personal del mundo, entre 1912 y 1917, hasta la progresiva depuración revolucionaria hacia las posiciones de la fusión efectiva con la edificación socialista en términos concretos de aprovechamiento del tiempo libre, humanización del trabajo y liberación de las prácticas humanas.

Los límites de su proyecto fueron los de la política cultural soviética de los primeros años, obligada a centrar la atención en la alfabetización y la difusión de un mínimo cultural que permitiera

echer a andar la administración del nuevo estado y la producción socialista en manos de las masas emancipadas.

Esto fué mal comprendido por los artistas que se abismaban en el voluntarismo del "comunismo hoy". Al subordinar lo superestructural a las necesidades político-militares, en situación de bloqueo, guerra civil, hambruna y NEP, sin impulsar la dialéctica del desarrollo económico y social, el estado y el partido en la URSS desalentaron los esfuerzos de la vanguardia artística. Esta se retiró pronto en retirada al estrellarse con la barrera de sus propios vacíos teóricos, y ante la avanzada del populismo cultural que recuperaba la tradición literaria de escritores "cívicos" del XIX -Chernichevski, por ejemplo-, reformistas democráticos del gusto personal de Lenin, para oponerle a la experimentación vanguardista; se asociaba jamás con decadencia.

En los debates en grupos literarios se calificaba a Mayakovski como un "cadáver en la carretera"; un producto del viejo régimen, incapaz de abandonar su individualismo y nociva influencia para la juventud. (3) La crítica de sus enemigos contemporáneos y de quienes hoy quisieran "rediseñarlo" de sus atentados "lese poesía", en nombre de su "verdadera obra", prerrevolucionaria, corren líneas paralelas en sentidos opuestos, a partir de la distinción arbitraria y académica entre lírica y propaganda. (4)

Esto resulta significativo de discursos incapaces de comprender la radicalidad de Mayakovski. En ambos casos se supone que el contenido político de su obra le viene de afuera, como un añadido por el que upó el precio de su "genio poético". (5)

Las innovaciones vanguardistas pueden menospreciarse o ensalzarse según el caso, lo importante es que son disociadas de su práctica postrevolucionaria en la reinterpretación ideológica; unos para estigmatizar su origen "pequeño-burgués-bohemio-decadente"; otros, para reclamarle el desperdicio poético.

"(La muerte) a Mayakovski sólo lo designo como el mejor de los antiguos que había hecho todo lo posible por entrar en el nuevo camino, pero que no supo conseguirlo." (6)

Encadenado a su pasado reprobable o presa de un programa estético ajeno a su sensibilidad-compromiso político impuesto-, Mayakovski no podía ganar.

La incomprensión de la obra conduce a la fascinación desmesurada por el suicidio. Todos ofrecen su explicación como piedra angular de la reinterpretación. En su momento, las autoridades se apresuraron a neutralizar los efectos políticos, hablando de ello como si se tratara de una excrecencia fortuita, una decisión que respondía a "motivos personales", sin advertir que eso es precisamente lo grave.

Bujarin clamaba:

"Vladimir Vladimirovich, ¿por qué, por qué lo hiciste?" (7)

Y Lunacharski, aludiendo a la carta de despedida en la que dice que la barca del amor había encallado en la existencia cotidiana, afirmó:

"Sabemos que él no navegaba por nuestros agitados mares en la barca del amor; él era capitán de una gran nave social." (8)

Andando el tiempo, su suicidio lo mantuvo presente en las historias literarias y las monografías de la institucionalidad imperialista, por ser ocasión del desprestigio del comunismo. A esto ayudaba la actitud, en general paternalista pero en ocasiones policiaca, de críticos soviéticos de antes de la recuperación oficial de Mayakovski en la URSS, sobre quienes escribió Jakobson:

"Son nulidades sesionalfabetas, que en la historia de la literatura rusa serán mencionados solamente por haber defecado sobre la tumba fresca de dos poetas." (Mayakovski y Esenin) (9)

Y ahora no basta la glorificación acrítica que lo convierte en paladín de la lucha planteada en abstracto, contra la burocracia— así convertida en comodín ideológico de la crítica irracionalista de la organización—.

Por ello cuando Evtushenko nos convoca a ser "mayakovskianos de la vida", acierta en la consigna al mismo tiempo que la nulifica al reducir la lucha por el socialismo a la emotividad voluntarista, como opuesta al cálculo rastreador de personas concretas. Retomando el título del artículo del LEP sobre Lenin, es necesario exigir:

"¡No trafiquen con Mayakovski!"

"¡Comaradas! Me alegro mucho que esos estetas de primera clase, manchados de escupitajos, no estén aquí... Estoy contento de que esté aquí la juventud de Moscú. ¿Estoy contento de que me estén leyendo! ¡Les doy la bienvenida!" (10)

Los ataques cotidianos que se repetían mecánicamente contra Mayakovski, en una estrategia de neutralización ideológica de su in-

tervención artística, iban construyendo cierto discurso de la crítica literaria, aún vigente, que viste su vacuidad con las ropas de la verborrea izquierdista. En 1929, en ocasión de una velada homenaje de sus compañeros lefistas, el poeta Aseev dedicó a Mayakovski un "monólogo del crítico":

"¡Estimado camarada Mayakovski!

Por desagradable que pudiera ser, debo saludarlo en representación de las masas de los filósofos: Spinoza, Schopenhauer y A.V. Lunacherski. Lo problemático del asunto es que las fuerzas creadoras de la clase en desarrollo tienen que encontrar su Shakespeare, su Dante y su Goethe. Su aparición será determinada, por la conciencia de clase del proletariado. Sí, bueno. Si esto no sucede, el arte podrá en verdad entonar su canto de cisne.

Sin embargo no estamos en absoluto pesimistas. El genio de su poesía puede servir de ejemplo: su poesía es, subjetivamente, absolutamente solipsista, pero objetivamente, puede resultar colectivista en la situación transformada de nuestra reconstrucción económica socialista... Es evidente que la bohemia anarcaindividualista se está fundiendo en las filas de acero de las fuerzas de clase dadoras de la vida, estipulando la necesidad de la lucha contra la destrucción formalista de la bolsa lefista... ¿A donde va el Lázaro resucitado del arte? ¿A los frágiles jardincillos IEF-istas-REF-istas para deleitarse en el refinado aroma de sus inclinaciones formalistas? No, se escapa de allí, tapándose las narices por el vulgar olor

del abono activista. ¿Entonces a dónde va? Va en dirección del poderoso bosque de encinos de la administración del arte proletario." (11)

El ambiente cultural que producía tales críticas; el atraso en la realización de las tareas de resignificación socialista de la vida cotidiana; el fracaso del "arte de izquierda" en su intento de hacerse presente en la producción; la descomposición de los mecanismos de control interno y autocritica en el partido, que se reflejaban en la administración pública viciando de raíz la puesta en pie de la institucionalidad soviética; las crisis sentimentales de Mayakovski, su soledad; su cansancio y su enfermedad; son todos elementos que deben entrar en la explicación del suicidio, la cual sólo parece necesaria para hacerle frente a sus usos ideológicos.

Las vivencias tristes del acoso administrativo y policiaco de artistas por el estado, a falta de medios teóricos y físicos para detenerlo, eran consignadas en emotivas profesiones de fe revolucionaria:

"Estamos por la victoria de los estuvisistas honestos sobre los maliciosos, los taimados, los negociantes y los lamebotas. Estamos por el espíritu de creación e invención sobre la reedición mercantil de lo ya visto. Estamos por una preparación permanente para el combate y no por los grandes esfuerzos enloquecidos. Sólo de esta manera podremos vencer." (12)

Esta inmensa tarea de relectura crítica en situación revolucionaria debe asumirse hoy no sólo en la URSS-donde ya parece tener lugar-

sino en todos aquellos países en los que la vanguardia política descubra la decisiva importancia estratégica del frente cultural.

Mayakowski se encargó de aclarar, en su carta de despedida, que su muerte no era el último recurso de un poeta asfixiado por la dictadura del proletariado, como pretenderían entonces y ahora los intelectuales orgánicos del imperialismo; como en el caso de su poema para Esenin, intervino una última vez para contrarrestar un efecto político nocivo para la causa del proletariado: el de su tragedia personal, que era también la de la cultura socialista en el primer estado obrero del mundo.

Mayakowski encomendó su familia al "camarada gobierno". Su carta fue escrita el 12 de abril de 1930; el 14 se suicidó. (13)

LAS TRADUCCIONES.

PUERTO(1912)

Sábanas de agua debajo del vientre.

Rasgadas en olas por los blancos dientes.

Era el gemido de la chimenea-como si anduvieran
el amor y la lujuria por la chimenea de cobre.

Se arrimaron las lanchas a las salidas de las cunas
a chupar a la madre de hierro.

En las orejas de los sordos barcos
ardían los aretes de las anclas.

NOCHE(1912)

El carmesí y el blanco rechazado y marchito,
sobre el verde arrojaban ducados a puñados,
y las ventanas, por las negras palmeras reunidas,
repartían febriles cartas amarillas.

Bulevares y plazas no se extrañaban
de ver sobre los edificios azules crines.
Y junto a los fugitivos, como heridas amarillas,
los fuegos insultaban con brazaletes a los pies.

La multitud -masa fugaz multicolor-
flotando, sinuosa, arrojada por las puertas;
cada quien quería arrastrar, aunque fuera un poco,
su enyesado bulto de risas.

Yo, sintiendo las invitantes garras de la ropa,
en los ojos una sonrisa se imprimió; asustando
con golpes en la lata, se carcajaban los traficantes,
sobre la frente las florecidas alas del papagayo.

MAÑANA (1912)

Umbría la lluvia perpendía los ojos.

Y tras

la baranda

precisa

metálica, los acompañantes pensamientos -

la cama de plumas.

Y sobre ella

erguidas estrellas

apoyan ligeramente los pies.

Pero y -

la blancura de los faroles

de los zares

con la corona de gas,

en los ojos

producía dolor

el bouquet hostil de prostitutas de los bulevares.

bromitas
risa mordiente-
de las amarillas
venenosas rosas
creció
en zig-zag.
Tras el clamor
y el horror
miram
con ojos placenteros:
los esclavos
de las cruces
sufrantes-placidamente indiferentes,
las tumbas
de las casas
públicas
el este arrojaba en un llameante florero.

AUN PETERSBURGO (1912)

En los ojos a pedazos del cálido baile,
y con el norte-la nieve plomiza-
la niebla, con el sanguinario rostro del canibal,
masticaba inapetecible gente.
Las horas pendían, como una áspera grosería,
sobre las cinco pendiendo las seis.
Y en el cielo observaba alguna basura,
majestuosamente, como Lev Tolstoi.

TENGAN (1913)

Dentro de una hora desde el limpio callejón
fluirá su gordura gelatinosa,
y yo que les abrí tantos cofres de versos,
yo-dilapidando minas de palabras sin precio.
Mire usted señor, tiene col en los bigotes,
de esa sopa sin terminar;
mire usted señora, embadurnada de maquillajé
se asoma como ostra desde la concha de las cosas.

Todos ustedes, el corazón de lo poético
quisieran pisotear, sucios, con o sin galochas.
La muchedumbre bestial se frotar'a,
erizará sus patas al bicho de cien cabezas.

Y si hoy yo, huno brutal,
no quiero frente a ustedes pavonearme
y me alegró y escupo jubiloso,
escupo en su cara
yo dilapidando minas de palabras sin precio.

CIUDADES INFERNALES (1913)

Ciudades infernales estallaron las ventanas
en fragmentos, con heladas luces de hades.
Diablos pelirrojos humeaban automóviles,
en los propios oídos explotaban sirenas.

Allá, bajo los anuncios, donde están los arenques de Kerch,
un confundido ancianito se tocaba los lentes
y lloraba, cuando en el remolino vespertino
el acelerado tranvía daba tumbos a la pupila.

En los agujereados rascacielos, donde ardía el mineral
y el acerado tren apilaba hoyos-
gritaba un aeroplano y caía allá,
en donde al sol herido le salían ojos.

Y entonces ya-arrugando pantallas de faroles-
la noche saciada, gastada y borracha.
Y tras los soles de calle empedradas
la innecesaria, flácida luna.

¿Y USTED PODRÍA? (1913)

De un golpe manché el mapa de los días,
salpicando la pintura del frasco;
y mostré en el plato de aspíco
los oblicuos pómuls del océano.

En las escamas de un pez de estaño
he leído el llamado de nuevos labios.

¿Y usted

un nocturno tocar
podría

en la flauta de los tubos del desague?

UNAS CUANTAS PALABRAS ACERCA DE MI MISMO(1913)

Me gusta ver morir a los niños.

¿Usted notaría la cresta de la risa, la ola brumosa
tras la trompa de la tristeza?

Y yo-

en las calles de lectura -

tan a menudo he hojeado tomos de ataúdes.

La media noche

con húmedos dedos me tienta

a mí

y a la apisonada cerca,

Y con las gotas de aguacero sobre las calvas cúpulas
galopa enloquecida la catedral.

Veo a Cristo huir del icono

mostrando al viento sus heridas

besadas llorando por el barro.

Grito al letrero de "Prohibido",

hundir al puñal de palabras poseídas

en las hinchidas carnes del cielo:

"¡Sol!

¡Padre mío!

¡Sé al menos compasivo y no me atormentes!

Es en tí que mi sangre derramada fluye en costosos hilos.

¡Es mi alma la que está,

cual girones de nube desgarrada

en el cielo calcinado,

en la oxidada cruz del campanario!

¡Tiempo!

¡Al menos tú, lisiado peregrino,

pinta mi rostro

para la deforme capilla de los siglos!

¡Estoy sólo, como el último ojo

de un hombre que va hacia los ciegos! "

MAMA Y EL CREPUSCULO ASESINADO POR LOS ALEMANES (1914)

Por negras calles blancas madres
convulsas se alargan, como bajo luz de lápida,
llorando por quienes gritaron sobre el enemigo vencido:

"¡Ay, cierren, cierren los ojos de los periódicos!"

Carta.

¡Mamá, más alto!

Humo.

Humo.

¡Humo aún!

¿Qué me murmura mamá?

Vea -

¡Todo el aire está inundado

por las piedras arrancadas por la metralla!

¡Ma-má-a-á!

Ahora arrastraron al crepúsculo herido.

Aguantó mucho,

romo,

rugoso,

y de pronto -

vencidos sus poderosos hombros,

rompió en llanto, el pobre, en brazos de Varsovia.

Las estrellas en sus pañuelos de algodón azul

berreaban:

"¡Muerto,

querido,

querido mfo!"

Y el ojo de la luna nueva miraba espantado

el puño muerto con los cartuchos vacíos.

Corrieron a ver los pueblos lituanos,

cómo, besando los trenzados barrotes,

lágrimas de los dorados ojos de las iglesias,

los dedos de las calles fracturaba Kovna.

Y el crepúsculo gritaba,

sin piernas,

sin brazos:

"No es verdad,

yo puedo aún,

¡ehé

¡Agarrando el ritmo de la ardiente mazurca
puedo desternillarme mi pardo bigote!"

Campana

¿Qué,

mamá?

Blanca, blanca, como bajo luz de lámpida.

"¡Déjelo!

Acerca de él,

del muerto, un telegrama.

¡Ay, cierren,

cierren los ojos de los periódicos!"

¡ESCUCHEN!(1914)

¡Escuchen!

Si las estrellas--se encienden

¿quiere decir que a alguien le hacen falta?

¿quiere decir que alguien quiere que ellas estén?

¿quiere decir que alguien llama a estos escupitajos perlas?

Y, agotado

en la borrasca de polvo del mediodía,

irrumpe ante Dios,

teme haber llegado tarde,

llora,

le besa la nudosa mano,

pide--

¡que sin falta haya una estrella!

jura--

¡no soportará este tormento sin estrellas!

Y después

camina ansioso,

pero tranquilo por fuera.

Le dice a alguien:

"¿Ahora estás bien?

¿No tienes miedo?

¡Sí?!"

+Escuchen!

Si las estrellas

se encienden

¿quiere decir que a alguien le hacen falta?

¿quiere decir que es necesario

que cada tarde
sobre los tejados
se encienda al menos una estrella?

EL VIOLÍN Y ALGO NERVIOSO (1914)

El violín se estremecía, implorante,
y de pronto gimió
tan infantilmente,
que el tambor no se contuvo:
"¡Bien, bien, bien!"
Y él a su vez cansado
no escuchó hasta el fin el discurso del violín,
se escurrió por la agitada Kusneski
y se fué.

La orquesta indiferente veía, cómo
sollozaba el violín
sin palabras,
sin compás,
y sólo en algún lado
un tonto platillo
repicó:

"¿Qué es eso?"

"¿Cómo es eso?"

Y cuando el xilófono-
caricobrizo,

sudado,-

gritó:

"¡Tonto,

llorón,

enjúgate!"

me levanté,
me tambaleé a través de las notas,
inclinadas bajo el horror de los atriles,
por alguna razón grité:

"¡Dios!"

me abandoné al cuello de madera:

"¿Sabe qué, violín?"

Somos terriblemente parecidos:

yo también

vocifero-

iy demostrar nada no puedo!"

Los músicos se reían:

"¡Qué tipo!

¡Llegó con la novia de madera!

¡Qué cabeza!"

Y a mí-¿qué me importa?

Yo soy bueno.

"¿Sabe qué, violín?

¡Vamos-

vivamos juntos!

¿Eh?"

¡A USTEDES! (1915)

¡A ustedes, que pasan la vida de orgía en orgía,
dueños de baño caliente y excusado!

¡¿Cómo no se avergüenzan, al leer sobre los condecorados
en las columnas de los periódicos?!

Saben ustedes mediocres, la mayoría,
que piensan en cómo comer mejor,
a lo mejor ahora una bomba una pierna
arrancó al teniente Petrov?...
Si aquel conducido al matadero
de pronto viera, destazado,
¡cómo ustedes embadurnados los labios de chuleta,
lascivos tararean a Severianin!
¿Por ustedes, amantes de hembras y platillos,
dar la vida obsequiosos?!
¡Yo mejor me iré a un bar de putas
a servir jugo de piña!

UNA ACTITUD AMABLE ANTE LA CORRUPCIÓN(1915)

¡En verdad sobre el soborno deben escribir los poetas!
Queridos, a nosotros nunca. No se debe.
Ustedes, los corruptos,
aunque sólo sea por eso,
no deben, no tomen sobornos.
Yo, que me gano con los versos los pantalones,
claro, como principiante, no muy seguido-
yo aún soy un ciudadano ruso
con sincero aprecio y desvelo por los funcionarios.
Llegó y gimoteo todas mis peticiones
estrechando la mejilla contra la luminosa casaca.
Piensa el funcionario: ¡Eh, si se pudiera!
Esto me deja doscientos rublos."
Cuántas veces toárse con el funcionario
resulta en ofensas.

"¡Eh, si se pudiera!-piensa el funcionario-
sacarle trescientos a la vieja"

Yo sé que usted necesita los doscientos y los trescientos-
tómelos, tanto de esos como de estos;

y no insultar e ni una vez ofenderé a la policía:
puede ser que el policía tenga hijos.

Pero es innecesario trabajo-ordeñar a uno por uno,
así se está años en el trabajo.

Miren lo que he pensado expresamente para ustedes:

¡Caballeros!

Fuercen los armarios, cajas y cofres,
tomen el dinero y las joyas de mamá,
para que el último muchacho con el puño limpio
agarre el ahorrado papel de un rublo.

Los trajes llévenselos. Para que no se gaste.

¡Mamita! ¡Despdase del abrigo de piel de ardilla!

De los viejos pantalones revisen los bolsillos-
en ellos hay cuarenta kopeks de cambio.

Todo esto juntamos, apilamos y atamos,
y por nosotros mismos, sin dinero y sin ropa,
llegamos, nos inclinamos y decimos:

¡Ahí tienen!

¡Qué es para nosotros el dinero, despilfarradores!

Además ni sabemos, adonde nos lleva.

¡Tómenlo queridos, tómenlo, no es nada! /

Ustedes son nuestros padres y nosotros sus hijos.

De frío chocando diente con diente
estaremos desnudos bajo el desnudo cielo.

¡Tómenlo, queridos! Pero sólo que de inmediato.

Para que de esto nunca más se escriba.

A SI MISMO, AMADO, DEDICA ESTOS VERSOS EL AUTOR. (1916)

Cuatro.

Pesadas como un golpe.

"Al César lo que es del César-a Dios lo que es de Dios".

Y a aquel

como yo

¿a dónde se le escurre?

¿Dónde hay una guarida preparada para mí?

Si fuera yo.

pequeño,

como el Gran Océano-

de puntas me pararía a mis anchas,

en la pleamar resarciría a la luna.

¿Dónde encontraré una amada

tal como yo?

¡Esa no cabría en este minúsculo cielo!

¡Oh, si fuera indigente!

¡Como un millonario!

¿Qué es el dinero para el alma?

¡Un ladrón insaciable!

A la desordenada horda de mis deseos
no le basta el oro de todas las Californias.

¡Si yo fuera tartamudo,

como Dante

o Petrarca!

¡El alma de alguna encendería!

¡Ordenaría a los versos reducirla a cenizas!

Y las palabras

y mi amor son

un triunfal arco:

suntuosamente,

sin rastro pasan a través de él

los amantes de todos los siglos.

Oh, si fuera yo

c-llado,
como el trueno,-
el galope estremecería la tierra decrepita.
Si Yo
todo su poder
arranco a la voz enorme-
los cometas romperían sus brazos encendidos,
cayendo con tristeza.
Con los rayos de mis ojos mordería la noche-
¡Oh, si fuera yo
opaco,
como el sol!
¡Me es tan necesario
que me den a beber leche
del regazo agotado de la tierra!
Paso,
arrastrando mi amor inmenso.
¿En qué noche
delirante,
enferma,
qué Goliaths me parieron
tan grande
y tan innecesario?

NUESTRA MARCHA(1917)

¡Golpea a las plazas del motín el pisoteo!
¡Arriba, orgullosas columnas desnudas!
Con la venida del segundo diluvio
limpiaremos las ciudades del mundo.

El toro de los días arrastra
el lento carro de los años.
Nuestro dios es la carrera.
El corazón, nuestro tambor.

¿Hay oro más celestial que el nuestro?

¿Se apiada de nosotros de la avispa el aguijón?
Nuestras armas-nuestras canciones.
Nuestro oro-voces intensas.

La verde pradera
ha cubierto los días.
Arcoiris, da riendas
a los caballos voladores de años.

¡Vea, humillada estrella del cielo!
Sin ella nuestras canciones trenzamos.
¡Eh, Osa Mayor! Exige
que en el cielo nos prendan vivos.

¡Beban de alegría! ¡Canten!
Por las venas la primavera se desborda.
¡Corazón, redobla a combate!
Nuestro pecho es un timbal de cobre.

MEJOR TRATO A LOS CABALLOS(1918)

Batían los cascos
como si cantaran:

grip
grab
grop
grup

De viento borracha
de hielo calzada,
la calle resbalaba.
Un caballo sobre la escarcha
se estrelló,
y de pronto

un ocioso tras otro,
de los que los pantalones bien hechos lucen en la Kustnetski,
se arremolinaron,
la risa

-¡Un caballo se ha caído!
-¡Se ha caído un caballo!

La Kustnetski reía.
Sólo yo
mi voz no unía a su alarido.
Me acerqué
y vi
los ojos del caballo. .
La calle
flufa a su modo...
Me acerqué y vi-
gota a gota
por el belfo deslizarse,
escondiéndose en la crin,
y alguna punzante
animal melancólica
salpicando brotó de mí.
y se extendió en un rumor.
"Caballo, no importa.
Caballo, escuche-
¿Es que piensa que usted es peor que ellos?"
Chiquillo,
todos nosotros somos un poco caballos,
cada uno de nosotros es a su manera caballo."
Quizá
era viejo
y no necesitaba la nana,
quizá, mi idea le pareció

trivial,

solamente
el caballo
corrió,
se paró sobre las patas
relinchó
y se fué.
La cola mecía.
Pelirrojo bebé.
Llegó alegre,
se detuvo en el establo.

Y le pareció
que era un semental,
y valía la pena vivir,
y trabajar valía la pena.

POETA OBRERO(1918)

Gritan al poeta:
"Te veríamos junto al torno.
¿Y qué son los versos?
¡Son estériles!
Imagino que trabajar...-entrañas delicadas."
Puede ser
que para nosotros
el trabajo,
de todas las ocupaciones, sea la más entrañable.
Yo también soy una fábrica.
Y, si bien sin chimeneas,
puede ser
que para mí
sin chimeneas sea más difícil.
Yo sé
que ustedes no gustan de las frases vanas.
Talan robles para trabajar.
Y nosotros
¿No somos ebanistas, acaso?
De la cabeza de los hombres pulimos robles.
Por supuesto,
es una honorable cosa pescar.
Recogen la red.
¡En las redes hay esturiones!
Pero el trabajo del poeta es también honorable.
Se pescan hombres, que no peces.
Enorme trabajo es arder sobre la fragua,
templar el acero sibilante.
Pero ¿quién, pues,
de "ociosos" nos arroja el reproche?

Cerebros pulimos con la lima de la lengua,
¿Quién es más grande-el poeta
o el técnico;
el cual
conduce a los hombres al beneficio material?
Ambos.
El corazón es tal motor.
El alma, tal diestra máquina.
Somos iguales.
Camaradas en la masa de los trabajadores,
Proletarios de cuerpo y espíritu,
Sólo juntos
el universo embelleceremos
y las marchas dejaremos sonar,
Aislémonos a cal y canto de la tormenta de palabras.
¡A la obra!
Trabajo vivo y nuevo.
Y los vacuos oradores-
¡al molino!
¡Con los molineros!
Que el agua de sus discursos haga girar la piedra del molino.

MARCHA IZQUIERDA(1918)

(A LOS MARINOS)

¡Enderecen la marcha!
Para palabrerías no hay sitio.
¡Silencio oradores!
Es suya
la palabra
camarada máuser.
Basta de vivir con leyes
dadas por Adán y Eva.
El caballo de la historia reventemos.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Eh, blusazules!

¡Ondeen!

¡Por los océanos!

¿O

de los acorazados en la rada
ecallaron las filosas quillas?

Que,

mostrando la corona,
levante un rugido el León británico.
La Comuna no será sometida.

¡Izquierda!

¡Izquierda!

¡Izquierda!

Allá

tras las montañas del dolor
hay una soleada tierra sin estrenar.

¡Contra el hambre,
contra el mar de peste
el paso de millones marca!

Aunque nos cerque una banda mercenaria,
y acero viertan
Rusia no caerá bajo la Entente.

¡Izquierda!

¡Izquierda!

¡Izquierda!

¿Se apagará el ojo del águila?

¿En lo viejo nos detendremos cubiertos de polvo?

Firmes

en el cuello del mundo

¡los dedos del proletariado!

¡Hacia adelante el pecho bravo!

¡El cielo tapiza con banderas!

¿Quién camina a la derecha?

¡Izquierda!

¡Izquierda!

¡Izquierda!

ORDEN AL EJERCITO DEL ARTE(1918)

Las brigadas de ancianos nos retrasan,
con la lentitud son una y la misma cosa.

¡Camaradas!

¡A las barricadas!

barricadas de alma y corazón.

Sólo es un comunista genuino

quien quemó los puentes de la retirada.

¡Basta de caminar, futuristas,

arrójense al futuro!

Es poca cosa construir la locomotora-

giraron las ruedas y andando.

Si el canto no destruye la estación,

¿para qué es entonces la corriente alterna?

Apilen sonidos sobre sonidos

y hacia adelante,

cinturones y humos.

Hay mejores letras:

Er

Sha

Scha.

Es poco construir por pares

y colocarse galones en el pantalón.

Ningún sovdiip moviliza al ejército

si los músicos no dan sus marchas.

¡En la calle arrastren pianos,

un tambor arrojen por la ventana!

El tambor, ahogando

el piano rajando,

para una pantalla

para el trueno.

Esto es sudar en las fábricas,

la cara lubricarse con hollín

y en el lujo ajeno

en reposo

con ojos de lechuza aplaudir.

Basta de verdades baratas.
Viejos venenos del corazón.
Las calles son nuestros pinceles,
Las plazas, nuestras paletas.
Con el libro del tiempo
de mil hojas
no se agotan los días de la revolución.
¡A las calles, futuristas,
tamborileros y poetas!

ODA A LA REVOLUCIÓN(1918)

A ti
silbada
burlada por baterías,
a ti,
agujereada por maliciosas bayonetas,
alzo extasiado
por encima de la marea de insultos
una oda solemne.
¡Oh!
¡Oh bestial!
¡Oh infantil!
¡Oh sencilla!
¡Oh grandiosa!
¿Qué nombres te darán todavía?
¿Qué serás aún, inconstante?
¿Constructiva construcción,
montón de ruinas?
Maquinista,
cub-erto de hollín,
minero que cavas las duras vetas,
bendito,
bendito bienaventurado,
gloria al trabajo humano.
Y mañana,
en San Basilio

las vigas de la catedral
en vano implorarán perdón -
tus tenaces cañones de seis bocas
estallarán el milenario Kremlin.

"Gloria"

Carraspea en el postrer viaje.
Aúllan sirenas de apagados tonos.

Tú envías marinos
a los cruceros hundidos,

allá,
donde olvidado
maullaba un gatito.

¡Y después!

Una ebria multitud gritaba.

Bigote erizado, retorcido a la fuerza.

A culatazos arrojas a los canodos almirantes
de cabeza

desde el puente del Helsinki.

Las heridas de ayer lame y lame
y de nuevo veo las venas abiertas.

Tú, lo cotidiano,

- ¡Oh maldito seas tres veces! -

Y lo mío,
lo del poeta

- ¡Oh cuatro veces glorioso, bienaventurado!

MARCHAMOS (1919)

¿Quiénes son ustedes?

Nosotros

somos los prisioneros de una nueva fé,
que a la belleza da férreo tono.

Para que con la naturaleza débil no inunden los jardines,
al cielo alzamos el ferro-concreto.

Victoriosos,
en procesión por el mundo
entre aullidos de viejos rabiosos.

Y a todos,

quienes se oponen,
les aconsejamos
que recuerden el incidente.

Una vez
al arcóffis
con el puño

amenazó un policia:
-¡Cómo, estás más elegante y limpio que yo!-
Pero el arcoíris
se zafó
y vino
a brillar otra vez en el puño del policia.

¿Es de comunistas

postrarse

ante aquel que es más viejo?

¿Cuidar la seguridad del puesto por mucho tiempo ocupado?

Esto es la Revolución

y en el monasterio de la Pasión

trazó:

"El que no trabaja no come".

La Revolución

ha liberado

a aquellos que

postrados

lamentaban por miles.

Ella sabe:

viene un nuevo arquitecto-

somos nosotros,

iluminadores de las ciudades del mañana.

Marchamos

indestructibles,

joviales.

¡Eh, veinteañeros!

A ustedes los llamamos.

Con un redoble de tambor

arrastren las cubetas de pintura.

De nuevo maquillémonos.

¡Arde Moscú!

Y que
en los periódicos
algún degenerado
pelco con nosotros
(no a muerte, sino por el pan)
Todos los niños fueron asesinados por una orden de Herodes;
y a la juventud,
no le importa-
vive.

LA EXTRAORDINARIA AVENTURA OCURRIDA A VLADIMIR MAYAKOVSKI EN
VERANO, EN EL CAMPO (1920)

(Pushkino, monte Akul, Rumiantzi, 27 verstas por el ferrocarril Iarosl^av)

Ciento cuarenta puestas de sol llameaban.

En julio corría el verano,
hacia calor,

el calor llameaba-

ocurrió esto en el campo.

La colina Pushkino arqueaba

el monte Akul,

y bajo los montes

había una aldea,

la corteza de los techos se retorcía.

Y tras la aldea-

un hoyo

y en este hoyo, por cierto,

cada vez se hundía el sol,

lenta y seguramente.

Pero de mañana

de nuevo

al mundo inunda

el ascendente halo del sol.

Y día con día

me irritó terriblemente

esto

que ocurría.

Y así un día me enfurecí,
tanto que de terror todos palidecieron,
a quemarropa grité al sol:
"¡Baja!
¡Basta de tintinear en este fuego infernal!"
Le grité al sol:
"¡Parásito!
Tú ablandado en las nubes,
y aquí ni el calor, ni el invierno ni el verano,
¡sentado, dibujo carteles!"
Le grité al sol:
"¡Un momento!
Escucha frente dorada,
¿qué tal si
en vez de ponerte,
conmigo
al té vinieras?"
¡Qué he hecho!
¡Estoy perdido!
Hacia mí
de buen grado,
por sí mismo,
arrasando al paso de sus rayos,
camina el sol cruzando el campo.
Quisiera no mostrar mi miedo-
y retrocedo.
Ya están en el jardín sus ojos.
Ya cruza el jardín.
Por las ventanas,
por las puertas,
por las hendiduras entra,
ha caído la masa solar,
se hundió;
recuperado el aliento,
habló con voz de bajo:
"Conduzco de vuelta el fuego
por la primera vez desde la creación.
¿Tú me llamaste?"

¡Trae el té,
poeta, trae la mermelada!"
Lágrimas de mis ojos -
el calor me enloquecía,
le señalé
el samovar:
"¡Pero qué pues,
siéntate luminaria!
¡Maldita mi insolencia
le grito,
confuso,
me siento en la esquinita de un banco,
me temo que vaya a empeorar!
Pero una extraña luz del sol
flufa,
y gradualmente
despreocupados,
pronto, platicaba
con el sol poco a poco.
De esto
y de aquello hablé,
que sí atormentaba ROSTA,
y el sol:
"Bien,
no te inflames,
¡mira las cosas con sencillez!
¿Es que yo, crees tú,
alumbro
fácilmente?
-¡asómbrate e inténtalo!-
Pero anda-
atrévete,
¡anda -y alumbra a plenitud!
Así charlamos hasta que oscureció
hasta lo que antes era la noche, quiero decir.
Pues, ¿qué oscuridad hay aquí?
De "tú"
finalmente familiarizamos con él.

Y pronto,
la amistad no es otra cosa,
lo palmeó en el hombro.
Y el sol también:
"Tú y yo,
nosotros, camaradas los dos!
Vamos poeta,
a las alturas,
cantemos
sobre la gris basura del mundo.
Yo, mi propio sol derramaré,
y tú-el tuyo,
con versos."
El muro de sombras,
de la noche la prisión
bajo el doble cañón del sol se derrumbó.
Versos y luz la confusión-
¡brilla hasta donde llegues!
Se cansa alguno
y quiere la noche
acostarse,
estúpida lirona.
De pronto-yo
puedo brillar intensamente-
y de nuevo el día chisporrotea,
Brillar siempre,
brillar por todas partes,
hasta el día del juicio final,
brillar-
¡y nada de trucos!
He ahí mi consigna-
¡y la del sol!

ORDEN N°2 AL EJERCITO DEL ARTE(1921)

Es a ustedes-
bien comidos barítonos-
que de Adán
a nuestros días
sacuden esos cubiles llamados teatros
con arias de Romeo y Julieta.
Es a ustedes-
pintores,
cebadados como caballos,
tragona y relinchante belleza de Rusia
que se esconde en los talleres
pintando a la antigua
flores y desnudos.
Es a ustedes-
cubiertos con hojitas místicas,
frentes surcadas de arrugas-
futuristitas,
imaginistitas,
acmeistitas,
enredados en la telaraña de la rima.
Es a ustedes-
que por las greñas cambiaron
los lisos peinados,
y en los suecos-laca,
proletkultos,
que ponen remiendos
en el pushkiano frac descolorido.
Es a ustedes-
danzarines, de pífanos pifantes,
que en público se sacrifican
y pecan a escondidas,
que se pintan el futuro
como una enorme ración académica.
A ustedes les hablo
yo-
genial o no,

que he dejado las trivialidades
y que trabajo en POSTA,
les hablo a ustedes-
hasta que con las 'culatas no los corran:

¡Déjenlo!

¡Déjenlo!

Olviden,

escupan

sobre las rimas

y sobre las arias

y sobre el rosedal

y sobre las demás banalidades

del arsenal de las artes.

¿A quién le interesa

que-"¡Ay, mira al pobrecito!"

Cómo amaba

y cómo fué desgraciado...?"

Maestros

y no melencidos predicadores

necesitamos nosotros ahora.

¡Escuchen!

las locomotoras rugen,

sopla en las rendijas y en el piso:

"¡Den carbón del Don!"

Herreros

y mecánicos al depósito!"

En cada río en su fuente,

yaciendo con un hoyo en el costado,

los barcos aullaron truenos:

"¡Den gasolina de Bakú!"

Mientras alegamos, discutimos,

buscando un sentido oculto:

"¡Dénnos nuevas formas!" -

se arremolina el lamento de las cosas.

No hay tontos

esperando, por lo que sale de su boca

se detenga frente al "maestro" la muchedumbre boquiabierta.

isiéntese
sobre sus propias nalgas
y deslicese!

No,
no molestaré con lánguida melancolía,
y además, platicar no quiero,
con nadie.

Solamente
las branquias de la rima
baten más rápido

en los que, como nosotros,
estamos en la arena poética.

Duele el sueño
y es inútil soñar,
es necesario
continuar
el tedioso trabajo.

Pero ocurre-
la vida
aparece bajo otro punto de vista,
y lo más grande
lo comprendes
a través de lo banal.

Por nosotros
la lírica
con bayonetas
ha sido conjuntamente atacada,
buscamos un lenguaje
preciso
y desnudo.

Pero la poesía-
canallesca cuestión:
existe-
y ni hablar.

Por ejemplo,
mira esto-
¿se dice o se vomita?

De jeta azul,
de anaranjados bigotes,
Nabucodonosor
bíblico-

"Koopsaj".
¡Dennos vasos!
lo sé,
es el viejo método

en la aflicción
soplar vinillo,
pero mire-

asoman
Red y White Stars
con un puñado
de diversas visas.

Estoy a gusto con usted,-
contento
de que esté usted a la mesa.

La Musa,
diestramente la lengua le jala.
¿Cómo era
que decía su Olga?...
¡Ah, no era Olga!
era de la carta de Oneguín a Tatiana.
-Según esto,
su marido es un necio
y un viejo babieca,
yo le amo
sea mía sin falta,
ahorita, ya,
por la mañana debo estar seguro,
de que con usted me veré por la tarde.-
Hubo de todo:
esperas a la ventana,
cartas,
del vaivén la nerviosa gelatina.
He ahí
cuando ni de afligirse se está en condición-
eso,
Aleksandr Sergeevich,
es muy penoso.
¡Vete, Mayakovski!
¡Púdrete en el sur!
El corazón
martiriza con rimas-
hete aquí
que el amor llegó a su fin,
querido Vladimir Vladímich.
¡No
no es de la vejez este nombre!
Con el cuerpo
hacia adelante el estribo
yo
con gusto
me las arreglo con dos,
y enfadado-
con tres.
Dicen-
que soy en los temas ¡i=n-d-i-v-i-d-u-a-l-i-s-t-a!
Entre nous...
para que el censor no se meta.
Le informaremos-
dicen
que vieron
hasta
dos enamorados miembros del C.C.
Mire-
soltaron el chisme,
así se les entretiene el alma.

¡Aleksandr Sergeevich,
ni los escuche, pues!
Puede que yo sea al único
que verdaderamente le oprime
el que hoy no esté usted con vida.

A mi en vida con usted
entenderme me es necesario.

Pronto, mire también yo moriré
y estaré mudo.

Después de muertos nosotros
estaremos casi juntos:

usted bajo la Pe y yo
bajo la eMe.

¿Quién entre nosotros?
¿con quién nos codearemos?

Hasta el exceso la patria mía
es misera en poetas.

Entre nosotros -que desgracia-
se coló Nadson.

Pediremos que a él lo manden
a donde sea, ¡a la SCHÁ!

Y Nekrasov Kolia
hijo del difunto Aleshi,-
él es de cartas y también de versos,
y así

¿Lo conoce?
pues él no de mal aspecto,
es un paisano bueno.

Ese es nuestra compañía-
es digno de venir.

¡Y qué de los contemporáneos?!

No perderían si por usted
media centena dieran.

¡De bostezos los pómulos
se deshacen incluso!

Dorogoichenko,
Gerasimov, Kirilov,
Rodov-

¡Qué
monotono paisaje!
y Esenin
de la banda de aldeanizantes.
¡da risa!
Vaca
con guantes de cabrito.
Una vez lo escuchas...
¡resulta del coro!
¡Balalaicista!
Se necesita,
que el poeta
también sea maestro de vida.
Somos fuertes
como el licor en la garrrafa de Poltavia.
¡¿Y qué de Bezieminski?!
Así...
nada...
café de zanahoria.
Cierto,
tenemos
nosotros a Asecv
Kolka.
Este puede.
Su destreza
es la mía.
¡pero con todo necesita
trabajar tanto!
Pequeña,
pero tiene familia.
Si estuviera usted con vida-
sería
corredactor del LEF.
Yo
también agitki
le podría encargar.
Una vez le enseñaría:
mire así, ve,
y así...
Usted podría-
tiene usted
buen estilo.
Yo le daría
grasa y tela
para la publicidad
le entregaría
damas de GUM.
(Yo incluso bisbisearía
con yambos
sólo para
ser
de su gusto)
Ahora a usted
se le mandaría
abandonar el yambo tartajoso.
Hoy
nuestras plumas-

son bayoneta y bieldo-
las batallas de la revolución son más serias que "Poltaya",
y el amor, más grandioso que el de Oneguín,
Huya de los pushkinistas, El seso viejo Pliushkin
sosteniendo su pluma, se abre paso
-También, dicen, con la herrumbrosa,
a los del LEF les salió un Pushkin.
¡Miren al negro!
y compite- con Derzhavin...-
Yo lo quiero a usted, pero al vivo,
y no a la momia,
Cubrieron con cretomático barniz.
Usted según yo en vida
también se encolerizaba, -pienso-
¡Hijo de perra, Dantés! ¡Africano!
Nosotros le preguntaríamos: Aristocrático canalla.
¿A qué se dedicaba antes del año 17?-
Ya veríamos a ese Dantés.
Por lo demás, ¡qué charlatanerfa!
Hablar así, Parece espiritismo,
esclavo de la honra... por una bala asesinado...
Si también hoy muchos andan-
por todos los medios amantes de nuestras esposas,
Se están en el País de los Soviets.
Se puede vivir, trabajar se puede en armonía,
Sólo que poetas desgraciadamente, no hay-

Por lo demás, puede,
Pero, ya es hora: que eso no sea necesario,
el amanecer
los rayos ha inflamado.
Como sea
que el policia se detenga a buscar.
En el bulevar Tverskoi mucho se han acostumbrado a usted.
Pero, vamos lo ayudo a subir al pedestal.
A mi un monumento en vida
corresponde por mérito,
Le pondría dinamita
-y ya, ¡estalla!
¡Detesto por todos los medios la carroña!
¡Adoro por todos los medios la vida!

V. I. LENIN (1924)

-Fragmentos-

Es tiempo-
comienzo de Lenin el relato.
Pero no porque el pesar
no sea ya inmenso,
es tiempo porque
la aguda angustia
se ha vuelto claro,
consciente dolor.
Tiempo,
de nuevo esparce las consignas leninistas.
¿Nosotros acaso
verteremos un estanque de lágrimas?
Lenin
ahora está más vivo que todos los vivos.
Es nuestro saber-
fuerza
y arma.

Los hombres son barcas. Aún en tierra.
Vives tu tiempo,
y todo tipo de sucios cangrejos
se nos pegan al costado.
Y luego, vencida la tempestad enfurecida,
te sientas, cerca del sol,
y te limpias con la presa las verdes barbas
y la rosácea mucosidad de medusa.
Yo a mi mismo bajo Lenin me lavo,
para navegar así hacia la revolución.
Temo esos versos a millones,
como el niño teme las falsedades.
Le pondrán en la cabeza una corona,
me preocupa que oculten
la genuina, sabia, humana
leninista inmensa frente.
Temo que desfiles y mausoleos,
el culto con rituales estatutos
inunden con empalagoso óleo
la leninista sencillez.
(...)
¡No! Hoy
con la pena verdadera se ha helado el corazón.
Nosotros enterramos al más terrenal
de todos los que han andado
(...) por la tierra.
¿Qué hizo?

Los pisos
ya tiemblan de espanto,
los gritos desde los sótanos
se elevan a través de los pisos:
_Nos abriremos paso
hacia el cielo
al azul de par en par abierto.
Nos parecía
que a los remansos del comunismo
sólo las olas del azar
arrojarnos podrían.

Marx
descubrió las leyes de la historia,
al proletariado
pusó al timón.

(...)
¡Escuchen, camaradas!
¡Vean, hermanos!
La pena de los solitarios-
¡aprendan de nosotros!
¡Unidos háganla estallar!
¡Golpeen con el Partido!
Con un puño,
uno sólo
reuniendo
a la clase obrera.

(...)
No se invita al paraíso-
por favor,
pase-
por encima del cadáver de la burguesía
el comunismo pasa.

(...)
Realmente
en tiempos así
la palabra "demócrata"
se le ocurre
¡sólo a la cabeza más tonta!
(...) La victoria se asegura
con la férrea dictadura.

EL PUENTE DE BROOKLIN (1925)

¡Emite Coolidge
un alegre grito!
Sobre lo mejor
no me apenan las palabras.
De elogios
enrojece,

como de la bandera nuestra el paño.
aunque sean
requeteUnited States
of
America.
Como en las iglesias
va enloquecido el creyente,
como en el monasterio
se retira
severo y sencillo,
así yo,
al atardecer
con el grisáceo destello
entro,
humilde, en el puente de Brooklin.
Como en la ciudad
derruida,
avanza el vencedor
sobre cañones -con bocas
del tamaño de jirafas-
así, borracho de gloria,
hambriento de vivir,
me encaramo,
orgullosa,
en el puente de Brooklin.
Como el tonto pintor
en la madona del museo
clava sus ojos,
ensombrado y atento,
así yo, desde las alturas,
sembradas de estrellas,
miro Nueva York
desde el puente de Brooklin.
Nueva York, ..
hasta la tarde es pesada
y asfixiante,
olvidó .
que sufre pesadez
y altura,

y solas
 las almas de las casas
 aparecen
 en la transparencia de ventanas luminosas.

Aquí
 apenas zumba
 el zumbido de los trenes elevados.

Y solamente
 por ese suave zumbido
descubres
 que los trenes
 tremorosos crepitan,
y tal vez
 en el buffet recogieron la vajilla.

Cuando
 parece que tras un riachuelo incipiente
conduce
 de la fábrica
 azúcar un tendero,
es que son
 los mástiles que pasan bajo el puente
de un tamaño
 no mayor que el de un alfiler.

Estoy orgulloso
 de esta
 milla de acero,
cobran vida en ella
 mis visiones erguidas.

La batalla
 por la construcción
 en un lugar de por el estilo,
cálculo riguroso
 de tuercas
 y acero.

Si
 llega
 el fin del mundo
al planeta
 el caos

castiga ilustre
y únicamente
queda sólo
este
puente encabritado sobre el polvo de la ruina,
así,
como de huesos
más finos que agujas,
engordan
en los museos los expuestos
reptiles,
así
con este puente
el geólogo de los siglos
sabría
reconstruir
los días presentes.
Dice:
-He aquí esta
garra de acero.
Unfa
mares y praderas,
desde aquí
Europa
aspiraba al Oeste,
lanzando al viento
plumas indias.
Recuerda
una máquina
esta costilla.
Consideren,
 bastar a la mano,
para, parándose
con pies de acero
sobre Manhattan,
hacia sí
del labio
atraer a Brooklin?
Por los cables

-hilos eléctricos-
yo sé
-época posterior al vapor-
que aquí
 la gente
 ya
 gritaba por radio,
aquí
 la gente
 ya volaba
 en acero.
Aquí
 la vida
 era,
 para unos, despreocupada,
para otros, un
 prolongado aullido
 de hambre.
Desde aquí
 los desempleados
al Hudson
 se precipitaban
 cabeza abajo.
Y a continuación
 mi cuadro
 sin obstáculos
por los cables, amarras,
 hasta las estrellas a sus pies.
Veo
-aquí
 estuvo Mayakovski
estuvo
 y compuso versos por sílabas.
Miro,
 como contempla al tren un esquimal,
lo absorbo,
 como en la oreja absorbe una garrapata,
el puente de Brooklin-
sí...
 ¡Es algo para verse!

A SERGEI ESEMIN (1926)

Usted se fue,
como se dice,
al otro mundo.

Vacío...

Vuela,
hasta incrustarse en las estrellas.
No hay anticipos,
ni cervecería.

Sobriedad.
No, Esenin,

esto
no es burla.
En la garganta
el dolor se anuda
-no es risa.

Veo
agitarse la mano cortada,
de sus propios
huesos
balancearse el saco.

-¡Deténgase!
¡Déjelo!
¿Está usted en sus cabales?

¡¡Dar
para que las mejillas
se cubran
de mortal tiza!!

Usted,
que escandalizar podía,
como nadie
en el mundo
podía.

¿Por qué?
¿Para qué?
Confusión, azero.

Los críticos murmuran:
Es el vino

lo que...

también aquello...

y, principalmente,

la poca fusión,

como resultado

mucha cerveza y vino.

Según dicen,

cambiando usted

la bohemia

por la clase,

la clase habría influido sobre usted

y no habría por qué pelear.

¿Y la clase

la sed apaga

con Kvas?

La clase

-ella también

para beber no es tonta.

Según dicen,

si coincidiera con usted

alguno de Ma Pochtu-

llegaría a ser en contenido

sumamente dotado.

Usted

al día

escribiría

estrofas por cientos,

tediosas y largas como

Doronin.

Pero en mi opinión,

ocurriendo

tal desatino,

Usted

se habría suicidado antes.

Mejor

morir de vodka

¡que de aburrimiento!

No revelarán

anta nosotros
ni la soga las causas de la pérdida
ni el cuchillo.
Puede que de haber
para cortarse tinta en el "Anglaterra",
las venas
no habría razones.
Los imitadores se alegraron:
¡Bis!
¿Por qué
aumentar
la producción de tinta!
Para siempre
hoy
la lengua
se encierra tras los dientes.
Duro
e inoportuno
develar misterios.
Al pueblo
al creador de idioma,
se le ha muerto
un sonoro
aprendiz de panadero.
Y llevan
los restos fúnebres de los versos
del último entierro
retocados apenas.
En el túmulo
rimas desafiladas
clavan como estacas.
¿En verdad así
debería
el poeta ser honrado?
A usted
el monumento no ha sido fundido aún...

¿Dónde está
el tañido del bronce
o el borde de granito?
Pero en la verja del recuerdo
ya
han apilado
dedicatorias
y recuerdos...
la basura.
Su nombre
en los pañuelos moquientos,
sus palabras
las babea Sobinov,
y canta
bajo un abedul enano:
"Ni palabras,
oh ami-igo mío,
ni suspi-i-i-i-ros".
Eh,
hablaría de otra manera
con este mismo
¡Leónidas Lohengrinich!
Me parecía aquí
ruidoso escandaloso:
-¡No permito
mascullar versos
ni estrujarlos!
Ensondecería
los
con un silbido de tres dedos
¡a su abuela
y a Dios y a su madre!
Para que se difunda
la inepta inmundicia,
soplando
las tinieblas:
de las chaquetas el velamen,
para que
en desbandada

se disperse Kogan,
a los paseantes
 mutilando
 con las lanzas del bigote
la basura
 mientras tanto
 poco disminuye.
Los asuntos son muchos
 -sólo se requiere tiempo.
Es necesario
 la vida primero transformar,
transformada,
 la podremos cantar.
Este tiempo
 es difícil para la pluma,
pero, díganme
 ustedes,
 mutilados y lisiados
¿dónde,
 cuándo,
 cuál de los grandes escogí
el camino
 más trillado
 y fácil?
Palabra-
 general
 de la fuerza humana.
¡Marchen!
 Para que del tiempo
 atrás nuestro
 estallen las balas.
Que a los viejos días
 el viento lleve
sólo
 la maraña del pelo.
Para la alegría
 nuestro planeta
 está poco provisto.

Hay que
arrancar
la alegría
a los días venideros.
En esta vida
morir
es fácil.
Hacer vida
es mucho más difícil.

CONVERSACION CON EL INSPECTOR FISCAL SOBRE POESIA (1926)

¡Ciudadano inspector fiscal!

Disculpe la molestia.

Gracias...

no se moleste...

me quedo de pie...

Tengo con usted

un asunto

de naturaleza delicada:

el lugar

del poeta

en las filas obreras.

Al lado

de los propietarios

de almacenes y tierras

he sido gravado

y debo ser castigado.

Usted demanda

de mí

quinientos por medio año

y veinticinco

por no rendir declaración.

Mi trabajo

a cualquier

trabajo

se parece.

Mire- cuánto he perdido,
 cuáles gastos en mi producción
 y cuánto se invierte en material.
 A usted, por supuesto, le es conocido el fenómeno de la rima.
 Digamos, una línea termina con la palabra "atsá",
 entonces en la línea alternada repitiendo las sílabas,
 pondremos algo así: lamtsabritsa-tsá.
 Hablando como usted, la rima es una letra de cambio.
 ¡Cébrese a la línea alternada! he ahí la disposición.
 Y buscas el cambio de sufijos y flexiones
 en la desolada caja de declinaciones y conjugaciones.
 Intentas una palabra meter en la línea,
 pero no cabe- la aprietas y se rompe.
 Ciudadano inspector fiscal, palabra de honor,
 al poeta le salen caras las palabras.
 Hablando como nosotros, la rima- es un tonel.
 Tonel con dinamita. La línea es la mecha.
 El renglón se consume, estalla la línea,-
 y la ciudad por los aires vuela en estrofas.
 ¿Dónde encontrar, a qué precio,
 rimas, que de un golpe maten, certeras?
 Puede que cinco : inusitadas rimas

queden solamente
Y me dan en Venezuela.
ganas
en el frío y en el ardor.
Me lanzo
Ciudadano, enredado en avances y prestamos.
-La Poesía, ¡considere el boleto de viaje!
-¡toda!
es un viaje a lo desconocido.
La Poesía-
es como la extracción de radio.
Por gramo extraído,
un año de trabajo.
Desperdicias
por una sólo palabra
miles de toneladas
de mineral verbal.
Pero qué
abrasador
es el ardor de estas palabras,
junto
a la podredumbre
de la palabra cruda.
Estas palabras
pondrán en movimiento
por miles de años
millones de corazones.
Por supuesto,
hay distintas calidades de poetas.
¡Cuántos poetas
poseen agilidad de manos!
Saca,
como prestidigitador,
líneas de la boca,
tanto de la suya
como de la de otros.
¿Qué decir
de los castrados líricos?!Una línea
ajena
pone-y es feliz.
Esto es
un común
robo y despilfarro
entre los despilfarros que cercan al país.
Estos
de hoy
versos y odas,
aplaudidos
a rabiarse,
pasarán
a la historia
como gastos accesorios
sobre lo hecho
por nosotros-
por dos o tres.

Un pud, como se dice,
de sal de mesa
consumes y cien bocanadas de cigarrillo,
para extraer la palabra preciosa
de las artesanas profundidades de la humanidad.
Y de golpe es más bajo el tamaño del impuesto.
¡Rebaje de la imposición la rueda de un cero!
Uno noventa cien cigarrillos,
uno sesenta sal de mesa.
En su encuesta hay un montón de preguntas:
-¿Ha salido? ¿O no ha salido? -
¿Y qué, si yo diez pegasos
reventé en los últimos 15 años?
Usted- pángase en mi lugar-
por sirvientes y bienes en este rincón.
¿Y qué si yo soy conductor del pueblo
y al mismo tiempo- su sirviente?
La clase se expresa en nuestras palabras,
y nosotros, proletarios,
somos agitadores de la pluma.
- La máquina del alma se desgasta con los años.
Dicen: ¡al archivo, ya no interesas,
ya es hora!-

Cada vez amas menos, cada vez te atreves menos,
y mi frente el tiempo terrible atormenta.
Llega la más terrible de las amortizaciones
la amortización del corazón y el alma.
Y cuando este sol cerdo cebado
se levante sobre el futuro sin miserables ni inválidos,-
yo ya estaré oculto, muerto bajo la cerca,
junto a diez de mis colegas.
¡Conduzca mi balance mortuario!
Yo afirmo y-lo sé-no miento:
sobre el fondo de los actuales oportunistas y bribones
yo seré -¡el Único!- con deudas impagables.
Nuestro deber es aullar con una sirena garganta-de-cobre
entre la neblina de pequeñosburgueses, en la espuma de la tormenta.
El poeta siempre es deudor del universo,
paga por el dolor porcentajes y penas.
Yo estoy en deuda con los faroles de Brooklin,
con ustedes, cielos de Bagdadí,
con el Ejército Rojo, con los cerezos del Japón-
con todo, acerca de lo cual no pude escribir.
¿Y para qué finalmente esta complicación gratuita?
¿Para disparar rimas

y enfurecer con los ritmos?
La palabra del poeta- es su resurrección,
su inmortalidad, ciudadano oficinista.
Dentré de siglos' en el marco del papel
toma la línea y restituye el tiempo!
Y aparecerá este día
con inspectores fiscales
con brillo de prodigios y hedor de tinta.
Habitante convencido de los días presentes
consiga en enkapees un boleto para la inmortalidad
y, calculando la eficacia de los versos, reparta
mis ganancias en trescientos años!
Pero la fuerza del poeta no sólo está en eso,
de que, a usted recordando, en el futuro hipeen.

¡No!
También hoy la rima del poeta-
es caricia y lema y bayoneta y látigo.
Ciudadano inspector fiscal, pagaré cinco,
¡todos los ceros de la cifra tachando!
Yo por derecho exijo una pulgada
al lado de los empobrecidos

trabajadores y campesinos.
Y si a ustedes les parece que mi trabajo
es utilizar palabras ajenas,
ahí tienen, camaradas, mi pluma,
y pueden escribir ¡por si mismos!

AL CAMARADA NETTE (1926)

Al barco y al hombre.

No en vano me sobresalté. No son tonterías del más allá.
En el puerto, ardiente,
se desplegaba como el derretido verano,
y entraba el camarada "Teodor

Nette".

Es él.

Yo lo reconozco.
Con los lentes de los aros-salvavidas.
—¡Hola, Nette!
Cómo me alegra que tú vivas
la humeante vida de chimeneas,
cuerdas
y ganchos.

¡Acércate!

¿Es poco profundo?

De Batum.

quizá,
con las calderas bulliendo...
¿Recuerdas, Nette,
cuando eras hombre
tomabas té
conmigo en el dip-cupé?
Tú te quedabas. Dormían los somnolientos.

Con ojo

de soslayo
en los lacres del sello,
sin parar
charlabas sobre Romka Jakobson
y graciosamente sudabas
aprendiendo versos.

Dormías en la madrugada.

El gatillo
incluso tu dedo acalabró...

¡Que se atreva-
el que quiera!

Y pensar,
que en un año apenas
me encontraría
contigo-

A popa, la lunita.
con el barco.

¡Estupendo!

Se alargó
rasgando el espacio en dos.
Como si para siempre
tras de tí
del combate en el corredor
arrastraras la estela heróica,
luminosa y sangrante.
En el comunismo de los libros
se cree a medias.
"¡Cuánto se puede
mentir en los libros!"
Pero esto-
da vida de una vez a las "quimeras"
y muestra
del comunismo
la esencia y el cuerpo.
Vivimos,
atenazados
por férreo juramento.
Por él-
a la cruz
se lanzan dispuestos.
Para que en el mundo,
sin Rusia,
sin Latvia,
se viva unidos
en comunidad humana.
Por nuestras venas-
sangre, y no agüita .
Vamos
entre ladridos de revólver,
para que,
muertos,
encarnemos
en barcos,
on versos
y en otras cosas perdurables.
Me gustaría vivir y vivir,
en galope de años al viento.
Pero finalmente quiero-
no tengo otro deseo-
encontrar quiero
mi hora mortal
tal,
como encontró la muerte
el camarada Nette.

PAJARILLO DIVINO (1929)

Entró,
declinando cortesmente.

Apretón de manos.
-Camarada-

¿Qué le damos? ¡siéntese!

¿Un autógrafo?

¿un librajó?

-No.

Merci.

Yo-

soy escritor.

-¿Usted?

¿Escritor?

Disculpe.

Pensé-

que usted era un petimetre.

Pero usted...

Qué, pues,

declame,

entone

las terribles

marchas

de batalla.

Torbellino de ideas

tiene,

eso debe ser.

De noticias

trae

un vagón.

Qué, pues,

a los oídos, con todo...

Alegra al camarada.-

Y él:

-Soy escritor.

No prosaico.

No.

Yo estoy con las musas en contacto.-

El estilo

rastreando, como sabueso.

Skonapel

la poesí.

En la nuca

con delicados gestos

él

en rizos

trenzó seda,

era

un borrego con lana de oro

y baló

y se fué.

Que la luna, decía,

sobre el valle,

apresuró

el arroyo, decía, por el desfiladero.
 Tintinearón mandolinas,
 dandolearon violonchelos.
 Un halo rodeó la cabellera.
 La frente ardía de nobleza.
 Yo aguantaba, aguantaba y estallé
 y golpeé con la garra la mesa.
 Le pido que sea breve.
 ¡Deje de dárseles de poeta!
 Miro en el rostro, por atrás;
 usted es un tulipán, y no un escritor.
 Usted volando sobre nubes,
 pájaro de talla humana.
 Usted, mesíé, de los canarios
 gorrión, usted, mesíé, tordo también.
 En la prueba golpeando y sufriendo,
 con usted, ¡nosotros nos arrastramos?
 En nuestro tiempo, es poeta,
 es escritor, quien se abre paso.
 ¡Deshágase de ese pastel!
 Versos da- de pan provee.
 En nuestros días es escritor,
 aquel que escribe marchas
 y consignas.

VERSOS DEL PASAPORTE SOVIETICO (1929)

Como un lobo devoraría
al burocratismo.
A las credenciales no la respeto.
Que se vayan al diablo
todos los papelitos. Pero éste...
Por el largo frente de cupés
y camarotes
un funcionario amable
se mueve.
Le dan los pasaportes
y yo le doy
mi
purpúreo librito.
Con algunos pasaportes-
sonrisita en los labios.
Con otros-
escupitajo.
Con respeto toman, por ejemplo,
el pasaporte
con el inmenso león inglés.
Con los ojos saliendo de las órbitas
no olvidando inclinarse,
toman,
como quien recoge la propina,
el pasaporte americano.
Al polaco-
lo miran,
como la cabra frente a un cartel.
Al polaco-
con ojos asombrados
en la estrecha casaca policial-
¿de dónde y qué es esa
novedad geográfica?
Y sin voltear la cabeza
y sintiendo ningún
asombro,
recogen,

sin pestañear, el pasaporte danés
y el de otros tantos suecos.
Y de pronto, como quemándose, los labios
frunce el señor.
Es que el señor funcionario toma
mi pasaporte escarlata.
Lo toma como bomba lo toma como erizo
como tomando una navaja de doble filo,
lo toma como a una cascabel de 20 apujiones
serpiente de dos metros de largo.
Guñe significativamente el ojo al cargador,
aún cuando las cosas las lleva por propina.
El gendarme interrogante ve al aduanero.
El aduanero al gendarme.
Con cuanto placer por la casta de gendarmes
sería yo azotado y crucificado
a causa de tener en mis manos
el pasaporte soviético de la hoz y el martillo.
Como un lobo devoraría al burocratismo.
A las credenciales no las respeto.
Que se vayan al diablo todos los papelitos.
Pero este...
Yo saco de mis anchos pantalones

el duplicado
carga ligera.

Lean,
envídienme,
yo soy ciudadano
de la Unión Soviética.

A TODA VOZ (1930)

(Primera introducción al poema)

¡Estimados
camaradas descendientes!
Hurgando de hoy
la fosilizada mierda,
estudiando la oscuridad de nuestros días,
ustedes, tal vez,
pregunten también por mí.
Y, tal vez, diga su profesor
tajando erudito
el enjambre de preguntas,
que en efecto vivió tal
cantor del agua hervida
y ferviente enemigo del agua cruda.
Profesor, ¡quítese los lentes-bicicleta!
Yo mismo hablaré
de mi tiempo y de mi mismo.
Yo, limpiabaños
y aguador,
por la revolución
movilizado y llamado,
me fui al frente desde los señoriales jardines
de la poesía-
mujerzuela caprichosa.
Planté un jardincito con donaire,
hija, dacha,
agua
y llano-
yo misma lo planté,
yo misma lo regaré.
Quienes con versos vierten la regadera,
quienes rocían,
provistos de su boca,
cuadrículados Mitrequis,
enigmáticos Kudricos-

¡quién diablos los entiende!
No hay cuarentena en la ciénaga-
mandolinica tras la pared:
"tara-tina, tara-tina,
t-en-n..."
Poco honor es

que entre tales rosas
se alzaran mis esculturas
en los jardines
donde escupen tuberculosos,
donde están las putas con los malvivientes
y la sfilis.

También a mí
el agitpro
me tiene hasta la coronilla,
y a mí me gustaría coser
romanzas para ustedes-
es más rentable
y adorable.

Pero yo
a mi mismo dominé,
sujetando
el cuello
de mis propias canciones.

Escuchen.
camaradas descendientes,
al agitador,
al vocinglero caudillo.

Ahogando
el torrente de poesía,
yo andaré
a través de líricos tomos,
como vivo
hablando con los vivos.

Yo llegaré con ustedes
a la comunista lejanía
no tal
como el lírico-eseniano.

Mi verso llegará
a través del espinazo de los siglos
y a través de las mentes
de poetas y gobiernos.

Mi verso llegará,
pero no llegará así,-
ni como flecha
en líricamorosa cacería,
ni como llega
al numismático el gastado quinto,

ni tampoco como llega la luz de estrellas muertas.
Mi verso

laborioso
horadará la masa de años,
y aparecerá
pesado,
rudo,

visible,
como en nuestros días
llegó el acueducto,

trabajado
 por los esclavos de Roma.
 En los t́mulos de libros,
 sepulcros de versos,
 ĺneas de acero casualmente descubrirán,
 ustedes
 con respeto
 las tocarán
 como a vieja,
 pero amenazante arma.
 Yo
 el oído
 con la palabra
 no acostumbro acariciar;
 la orejita virginal
 tras ensortijado cabello
 con una semiobscenidad
 no enrojecerá, dañada.
 En desfile desplegadas
 mis tropas de páginas,
 marcho
 al frente de renglones.
 Los versos se alinean
 plomo-pesadamente,
 prepatados para la muerte
 y para la gloria inmortal.
 Poemas en firmes,
 ajustando la boca
 de los apuntados
 entreabiertos títulos.
 Mi
 arma preferida
 está lista
 para lanzarse al grito,
 congelada
 la caballería del ingenio,
 empuñando de la rima
 las afiladas lanzas.
 Y todas estas
 armadas-hasta-los-dientes tropas,
 que veinte años victoriosas
 volaron,
 hasta la mismísima
 última página
 te entrego,
 proletario del planeta.
 Del obrero
 masa-clase el enemigo-
 es mi enemigo
 declarado y viejo.
 Nos mandaron
 marchar
 bajo la roja bandera
 los años de trabajo
 y los días sin comer.
 Abríamos
 cada tomo

de Marx,
como en nuestra casa
mas aún sin lectura abrimos los postigos,
elegíamos
con quién ir,
en cuál campo luchar.
Nosotros la dialéctica
aprendimos no con Hegel.
Con tintineo de combate
ella se hundía en los versos,
cuando bajo las balas
los burgueses hufan de nosotros,
como nosotros antes
hufamos de ellos.
Dejen que tras los genios.
se arrastre la gloria viuda desconsolada
en fúnebre marcha-
muere, mi verso, muere, como soldado,
como anónimos en el asalto morfan los nuestros!
Me importa un bledo el bronce ponderable,
me importa un bledo el moco marmóreo.
Calculemos la gloria-
puesto que somos la misma gente-
que nuestro común monumento sea
construido en los combates del socialismo.
Descendientes en el diccionario comprueben las boyas:
del Leteo emergerán restos de palabras tales,
como "prostituta" "tuberculosis"
"bloqueo".
Para ustedes,
que son sanos y ágiles,
el poeta lamía escupitajos de físico
con la lengua áspera de los carteles.
Con la cauda de los años
me vuelvo parecido

a los monstruos fósiles-coludos.
Camarada vida, vamos a andar más rápido,
andemos del quinquenio los días restantes.
A mi ni un rublo me han acumulado los versos,
los ebanistas no enviaban muebles a mi casa.
Y además de una camisa recién lavada,
lo digo sinceramente, a mi nada me falta.
Cuando me presente ante el C.C. de los luminosos años
venideros,
encima de las bandas de poéticos oportunistas y vividores,
alzaré, como carnet bolchevique,
todos los cien tomos de mis libros de partido.

• 100%

Notas.

Capítulo I.

- (1) Mayakovski, Yo mismo p.19
- (2) Lenin, acerca de la prensa. En esta antología aparece el texto citado así como otros similares del periodo. El punto central es el de la adopción de la visión dialéctica de la llamada "función social" del arte.
- (3) Mayakovski, op.cit. p.26
- (4) Voroszyli, Vida de Mayakovski p.66
- (5) Malevich, Del cubismo al suprematismo p.33-4
- (6) Mayakovski, Poesía y Revolución p.11-12
- (7) Mayakovski, "V.V. Khlebnikov" en ibid. p.27-35
- (8) Los poemas de Jlébnikov y de Mandelstam pueden consultarse en ruso y en cuidadosas traducciones al francés en Action Poétique 63
- (9) Triolet, Recuerdos sobre Mayakovski p.26
- (10) Voroszyli, op. cit. p.162
- (11) Shklovski, Mayakovski p.70
- (12) González, Escritos de arte de vanguardia 1900-1945 p.158
- (13) Voroszyli, op. cit. p.205
- (14) Fernández, Mayakovski y el cine p.33
- (15) Romaguera, Fuentes y documentos del cine p.16
- (16) Ibid. p.21-22
- (17) El guión de la película es relatado por Fernández, Shklovski y Ripellino.
- (18) René Marchand rastrea esa tradición a lo largo de la literatura rusa en El humanismo cristiano en la evolución de la literatura

rusa. Este autor resulta de especial interés ya que no sólo fué testigo presencial de la revolución de Octubre y amigo personal de varios de sus protagonistas literarios, sino que fué justamente en nuestro país en donde llevó a cabo su obra de educador y de crítico. Su trabajo sobre el humanismo cristiano ruso busca sacar a la luz la raíz evangélica y mística de la cultura de aquel país, el cual fué dotado de una lengua nacional uniformada y reglamentada, justamente, por la Iglesia Ortodoxa. Se advierte la importancia para la vanguardia política de apropiarse íntegramente de la base cultural nacional para liberarlo de sus determinaciones dominantes. En el caso de los vanguardistas rusos, como Mayakovski, el límite teórico y práctico de su discurso les impidió recurrer cabalmente y con sentido de clase a la significación religioso-comunitaria, participativa y popular de la cultura rusa en su origen más auténtico.

- (19) Worószylski, op. cit. p.255
- (20) Ibid. p.259.
- (21) Ripellino, Mayakovski e il teatro russo d'avanguardia p.111-13
- (22) Mayakovski, Rossia y Revolución p.27
- (23) Ibid. p.35
- (24) Lenin, La cultura y la revolución cultural
- (25) Tal era el caso de Bogdanov y Zetev. Especialmente este último obsesionado con el "superhombre" cibernético, expresión de la racionalidad tecnificada, del sueño romántico de Frankenstein y del mito popular del colen.

- (26) Mayakovski, Yo mismo p.36
- (27) De Feo, La arquitectura en la URSS p.29
- (28) Woroszylski, op. cit. p.400-2
- (29) Ibid. p.411
- (30) Mayakovski, op. cit. p.39
- (31) Woroszylski, op. cit. p.460
- (32) Shklovski, op.cit. p.160

Capitulo 2.

- (1) Jakobson, El caso Maiakovski p.24: se trata de una cita de las notas para el poema 150 millones de Mayakovski.
- (2) Ehrenburg, Los dos polos p.153 De una conversación previa a la representación del Misterio Bufo.
- (3) Lenin, La cultura y la revolución cultural p.288
- (4) Una discusión profunda del "organicismo" de Bogdanov, de su influencia en el Proletkult y de su influencia decisiva en los debates sobre el partido, el estado y las masas en la Unión Soviética, puede consultarse en la introducción de D. Lecourt a los textos de Bogdanov en La science, l'art et la classe ouvriere.
- (5) Gastev, "Tendances de la culture proletaire" en Action Poétique 59
- (6) Mayakovski, Yo mismo p.34
- (7) Frioux en Action Poétique 59 p.108
- (8) Mayakovski en ibid. p.188
- (9) Mayakovski, "¿A quién muerde el LEP?" en Poesía y revolución p.38
- (10) Mayakovski, "¡Lector!" en ibid. p.92

- (11) Mayakovski, "Veinte años de trabajo" en ibid. p.106
- (12) Ibid. p.108
- (13) Ibid. p.114
- (14) Mayakovski, "Cómo se hacen los versos" en Poesía lírica p.231
- (15) Triolet, Recuerdos de Maiakovski p.65
- (16) Kámenski citado por Woroszyński, Vida de Mayakovski p.243-4
- (17) Shklovski, Maiakovski p.106
- (18) Ibid. p.152
- (19) El manifiesto del excentricismo puede consultarse en Romaguera, Puentes y documentos del cine.
- (20) Shklovski, op. cit. p.106
- (21) Dókusá carta a Chuzhak, en Woroszyński op. cit. p.325
- (22) Mayakovski, Los baños p.146-7
- (23) Ibid. p. 182
- (24) Ibid. p.205-6
- (25) Fernández, Maiakovski y el cine p.68
- (26) Ibid. p.78
- (27) Romaguera, op. cit. p.37
- (28) Tretiakov, Dans le Front Gauche de l'Art p.43
- (29) Woroszyński, op.cit. p.390

Capítulo 3.

- (1) Schneider, Dos poetas rusos en México p.163-4 En esta obra se incluye "Mi descubrimiento de América" de Mayakovski.
- (2) Ibid. p.175
- (3) Ibid. p.165
- (4) Los textos traducidos de "Trópicos" y "México" se incluyen en ibid.

- (5) Ibid. p.24-5
- (6) Ibid. p.29-30
- (7) Ibid. p.31
- (8) Ibid. p.157
- (9) Ibid. p.161
- (10) Ibid. p.152
- (11) Ibid. p.166

Capítulo 4.

- (1) Mayakovski, "Cómo se hacen los versos" en Poesía lírica p.202
- (2) Mayakovski, Yo mismo p.24
- (3) Prefacio a la antología futurista "Criadero de jueces 2" en Woroszylski, Vida de Mayakovsky p.62
- (4) Ibid. p.51-52
- (5) Ibid. p.114
- (6) Russolo citado por Sadoul, El cine de Dziga Vertov p.29-30
- (7) Malevich, Del cubismo al suprematismo p.39
- (8) Jlébnikov en Action Poétique 63 p.156 y 172
- (9) Se trata de un fragmento del poema Raja de Jlébnikov. Ibid.p.222-3
- (10) Romaguera y Alsina, Fuentes y documentos del cine p.39
- (11) Vertov citado por Sadoul en El cine de Dziga Vertov p. 166
- (12) Eisenstein ejemplifica con Leonardo y Pushkin en "Words and Image" en The Film Sense.
- (13) Ibid. p.19
- (14) Ibid. p.58
- (15) Vertov citado por Sadoul, op.cit. p.97

- (16) Malevich, op.cit.,
- (17) Ibid. p.171
- (18) La veta irracionalista del futurismo científico de Mayakovski obstaculizaría su fusión orgánica con la institucionalidad soviética y su acceso a la fuente original de la cultura popular rusa que es primordialmente campesina y Старуха. Asimismo, determinó el carácter de su intervención política en el lenguaje, caracterizada por la violentación del orden canonizado. La ruptura irracionalista del lenguaje forma parte esencial de la estrategia de destrucción del viejo orden establecido por la racionalidad capitalista. Al lenguaje arquilegado, inmovilizado y del pensamiento y de la imaginación, debe oponerse la nueva lengua fresca del juego y el desenfrancamiento perceptual socialista.
- (19) Mayakovski, "Cómo se hacen los versos" en op.cit. p.204
- (20) Morozovskii, op.cit. p.421
- (21) Mayakovski, "Cómo se hacen los versos" en op.cit. p.203
- (22) Ibid. p.230
- (23) Ibid. p.229
- (24) Ibid. p.213
- (25) Ibid. p.216
- (26) Ibid. p.219
- (27) Ibid. p.208
- (28) Zhukovski, Mayakovski, p.122
- (29) G. Aoul, op.cit. p.45
- (30) Ibid. p.48
- (31) Mayakovski, "Cómo se hacen los versos" en op.cit. p.200-1
- (32) Pecheux, La lengua de nunca acabar.

- (33) Shklovski, op.cit. p.58
- (34) Woroszylski, op.cit. p.441
- (35) Fretzki, en Mayakovski, Poesmas 1913-16 p. 11
- (36) Woroszylski, op.cit. p.314
- (37) Brown, "Mayakovski's futuristic period" en Gibian y Tjalsma, Russian Modernism, Culture and the Avant-garde 1900-1932

Este autor ha demostrado, a partir del análisis de la prosa de Mayakovski, que los límites fijados por los diversos discursos vanguardistas de los que se apropió son demasiado estrechos para abarcar toda la complejidad de Mayakovski. Periodizando su obra y destacando su especificidad genuina se evita el vicio, en la investigación estética, de las filiaciones artísticas empobrecedoras. Es necesario advertir que esa complejidad de Mayakovski no es sino la puesta en práctica de un discurso revolucionario acerca del arte y los artistas con el referente permanente al socialismo.

- (38) Mayakovski citado por Triolet en Recuerdos sobre Maiakovski, p.55
- (39) Ibid. p.67

Capítulo 5.

- (1) Conferencia de Blok el 11 de febrero de 1921 en el 84o. aniversario de la muerte de Pushkin citado por Ripellino, Sobre literatura rusa: itinerario e lo maravilloso.
- (2) Revueltas, "La libertad y el socialismo" en Cuestionamientos e intenciones, p.277

- (3) Ver los argumentos de Palenski en Wornozylski, Vida de Mayakovski p.225-30
- (4) Corresponde precisamente a la Estética el trazar las líneas de demarcación entre los productores artísticos a partir de criterios que vayan acordes con una toma de posición política en la teoría. Así es posible que la investigación estética recupere y reproduzca ampliamente la riqueza imaginaria y perceptual de las obras.
- (5) Para ejemplificar esto, consúltese cualquier historia literaria rusa producida dentro de la institucionalidad imperial.
- (6) Sviatoplak-Mirsk, "De la muerte" en Jakobson, El caso Maiakovski, p.87
- (7) Alexandrova, A History of Soviet literature p.62
- (8) Citado por Jakobson, op. cit. p.54
- (9) Ibid. p.56
- (10) Wornozylski, op. cit. p.508
- (11) Ibid. p.484
- (12) Vertov, "Mi enfermedad", en Sadoul, El cine de Dziga Vertov p.193
- (13) El texto íntegro y los borradores de la carta de despedida pueden consultarse en Wornozylski, op. cit. p.533y s.s.

BIBLIOTECA.

Bibliografía.

- Action Poétique. Nos. 44 (3er trimestre de 1970), 59 (septiembre de 1974), 63 (septiembre de 1975). París.
- Alexandrova, Vera. A History of Soviet Literature. Doubleday, N.Y., 1964, 464p.p.
- Balázs, Béla. Theory of the Film, Character and Growth of a New Art. Dover Publications, N.Y., 1970, 291p.p.
- Bogdanov, A.A. La science, l'art et la classe ouvrière. (Textos presentados por D. Lecourt y H. Deluy). François Maspero, París, 1977, 289p.p.
- De Feo, Vittorio. La arquitectura en la URSS. Alianza, Madrid, 1979, 232p.p.
- De Michelli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Unión, La Habana, 1967, 479p.p.
- Shrenburg, Ilia. Los dos polos. Joaquín Mortiz, México, 1966, 268p.p.
Un escritor en la revolución. Joaquín Mortiz, México, 1965, 215p.p.
- Eisenstein, Serge. The Film Sense. Faber and Faber, Londres, 1970, 228p.p.
- Evtushenko, Evgeni. No he nacido tarde. Horizonte, Madrid, 1963.
- Fernández, Angel. Maiakovsky y el cine. Tusquets, Barcelona, 1974, 151p.p.
- Frioux, Claude. "Lénine, Maiakovski, Proletkult et la Revolution Culturelle" en Littérature, No. 24. París, 1976, p.p.99-109.
- Gibian, G. y Tjalma, H.W. (eds.). Russian Modernism. Culture and the Avant-garde 1900-1930. Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1976, 239p.p.

González, Angel. (ed.). Escritos de arte de vanguardia 1900-1945.

Turner, Madrid, 1979, 462p.p.

Guerman, M. (ed.). The Art of the October Revolution. Harry N.

Abrams, N.Y., 1979.

Híjar, Alberto. "Engels y el realismo", en "Arte y Sociedad"

Diez respuestas a un idealista. Col. Archivo de Filosofía, FFYLUNAM, México, 1984.

Para comprender imágenes. Col. Archivo de Filosofía, FFYLUNAM, México, 1984.

Diego Rivera: contribución política. FMI/CLSTA, México, 1984.

Jakobson, Roman. El caso Maiakovski. Icaria, Barcelona, 1977, 94p.p.

Léger, F. Fonctions de la peinture. Gonthier, Paris, 1965, 206p.p.

Lenin, V.I. Acercas de la prensa. Progreso, Moscú, 1979.

La ideología y la cultura socialistas. Progreso, Moscú, 1979, 221p.p.

Problemas de política nacional e internacionalismo proletario. Progreso, Moscú, 1981, 191p.p.

La cultura y la revolución cultural. Progreso, Moscú, 1980, 288p.p.

Malevich, K. Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico. Grijalbo, México, 1975, 215p.p.

Marchand, René. Parallèles littéraires franco-russes. Escuela Normal Superior, México, 1949, 375p.p.

Pour la paix, par la vérité. Latina, México, 1950, 96p.p.

El humanismo cristiano en la evolución de la literatura rusa. UNAM, México, 1961, 162p.p.

Cuatro maestros de la literatura rusa. Setseptentas, México, 1974, 158p.p.

Mayakovski, V.V. Stijotvaronía. Judochestvennóia Literatura, Moscú, 1980, 255p.p. (Prol. A. Surkov)

Poemii. Shkolnaya Biblioteka, Moscú, 1958, 159p.p.

Poemas en Russkaya Sovietskaya Literatura. UCHPEDGIZ, Moscú, 1962, p.p.190-241.

Piesni. Dietskaya Literatura, Moscú, 1976, 255p.p.

Ganya Mayakovskova v písmaj. Moskovskij Rabochij, Moscú, 1978, 414p.p.

Cartas de amor a Lili Brik. Ediciones de la Flor, Bs. As., 1976, 153p.p.

La chinche y El baño. EDAF, Madrid, 1964, 273p.p.

Misterio-bufo. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1971, 195p.p.

Poesía y revolución. Península, Barcelona, 1971, 134p.p.

Yo mismo. Cómo hacer versos. Alberto Corazón, Madrid, 1971, 78p.p.

Poesías líricas y cómo se hacen los versos. Platina, Bs. As., 1957, 231p.p.

Vladimir Ilich Lenin. Progreso, Moscú, 1972, 199p.p. (edición bilingüe). (Prol. A. Surkov.)

Poesía. Akal, Madrid, 1982, 183p.p.

Antología poética. Losada, Bs. As., 1970, 268p.p.

Poemas. Ediciones Veintinueve, Barcelona, 1980, 190p.p.

Poemas 1912-1920. Laia, Barcelona, 1984, 231p.p.

Poemas 1913-16. Alberto Corazón, Madrid, 1972, 131p.p.

Poemas 1917-30. Alberto Corazón, Madrid, 1973, 129p.p.

Pacheaux, M. y Gadet, F. La lengua de nunca acabar FCC, México, 1984, 246 p.p.

- Poggioli, Renato. The Poets of Russia 1890-1930. Harvard University Press, Cambridge, EUA, 1960, 383p.p.
- Revueltas, José. "La libertad y el socialismo: porque no vuelve a suicidarse Maiakovski" en Questionamientos e intenciones. ERA, México, 1978, p.p.275-281.
- Ripellino, Angelo María. Maiakovski e il teatro russo d'Avanguardia. Einaudi, Turín, 1959, 279p.p.
Sobre literatura rusa. Itinerario a lo maravilloso. Barral, Barcelona, 1970, 303p.p.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.). Fuentes y documentos del cine. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 295p.p.
- Sadoul, G. El cine de Dziga Vertov. Cine Club ERA, México, 1973, 224p.p.
- Schneider, L.H. Dos poetas rusos en México: Belmont y Maiakovski. Septententia, México, 1973, 203p.p.
- Sklovski, Viktor. Maiakovski. Anagrama, Barcelona, 1972, 204p.p.
- Tretiakov, Sergio. Dans le front gauche de l'art. François Maspero, París, 1977, 220p.p.
- Triolet, Elsa. Recuerdos sobre Maiakovski. Kairós, Barcelona, 1976, 187p.p.
- Trotsky, León. Literatura y revolución. Jorge Alvarez, Bs. As., 1964, 293p.p.
- Turkevitch, Ludmilla. Masterpieces of Russian Literature (Original Russian Texts). D. van Nostrand Co., EUA, 1964.
- Woroszylski, W. Vida de Mayakovsky. ERA, México, 1980, 551p.p.