

OBERIU en el marco de los movimientos literarios rusos en el período de los años 20-30 del siglo XX

Maximiliano J. Constantino

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

maxijc@gmail.com

Resumen

La denominación OBERIU (acrónimo ruso alterado para Unión del Arte Real) engloba una formación sincrética y heterogénea de jóvenes artistas de la última generación vanguardista en la URSS, en cuyo contexto político-social no les fue posible, en general, dejar publicaciones de las obras que produjeron, las cuales, mientras duró la actividad grupal, estaban destinadas en su mayoría a recitaciones y performances colectivas (*viecherinki*). Más tarde, en la década del 30, la represión política y persecución policial a todo escritor que no acatará la doctrina del realismo-socialista clausurará las posibilidades de realizar este tipo de encuentros y hará a los miembros de la agrupación enfrentarse con las circunstancias más extremas de la vida. Por lo tanto, la producción de este grupo en distintas áreas artísticas, como también en la de la crítica, debe estudiarse en su evolución estética en medio de condiciones político-culturales muy concretas y determinantes.

Palabras claves: Oberiu; vanguardia rusa; allogismo; formalismo; *Elizaveta Bam*

Introducción

En esta ponencia se presentan algunos resultados de una investigación realizada en el marco de una adscripción en la cátedra de Literaturas Eslavas entre los años 2019 y 2020. El objetivo general consistió en introducir esta agrupación de la vanguardia rusa denominada Oberiu en el ámbito académico hispano, a partir de sus relaciones y desplazamientos respecto de otros grupos artísticos e instituciones culturales de la época de su actividad, o sea, de las décadas de 1920 y 1930. Por último, se trata de delinear un problema que no se ha encontrado suficientemente remarcado en ninguna de las investigaciones consultadas, a saber: que la

producción de los llamados oberiutas¹ enfrenta, por así decirlo, en carne propia una coyuntura histórica que la penetra y se deriva en formas que resultan intrínsecas a su propio devenir estético. Aspectos como el alogismo o el absurdo, el grotesco y el infantilismo, en un primer periodo, de carácter experimental y, por tanto, buscado, devienen en una matriz orgánica en los textos del segundo periodo, *de clandestinidad*.

Existe un umbral histórico poco estudiado en su especificidad, que consiste en el desenlace de los movimientos vanguardistas rusos hacia la entrada final del aparato totalitario stalinista y su promulgación del realismo socialista como sistema artístico único en la dictadura del proletariado. En términos generales, se reconoce un periodo temprano de la revolución en que las innovaciones artísticas se integraron con expectativas utópicas a la marcha revolucionaria, en aras de una comunión entre el arte y las demás esferas de la vida, como la económica, industrial, etc. La tradicionalmente observada paradoja del vanguardismo ruso, que la revolución literaria que antecede a la revolución política y le da inicialmente su estilo expresivo no tarda en ser eliminada en beneficio de una suerte de ‘neotradicionalismo’, en que la vieja estética burguesa se hace instrumento de la “nueva política”, de hecho, aparece ya claramente reseñada en el Manifiesto de Oberiu de 1928, con un tono de acusación casi trágico.

La denominación Oberiu (acrónimo ruso alterado para *Ob'edinenie Realnogo Iskusstva*², que se puede traducir como “Unión/Asociación del arte real”) engloba una formación sincrética de poetas, dramaturgos y cineastas, todos jóvenes artistas que desde principios de la década de 1920 comienzan a afiliarse a diversos círculos de vanguardia y a participar en grupos de investigación y experimentación, en la ciudad de San Petersburgo (entonces Petrogrado y más tarde Leningrado). Este grupo poético-teatral, prácticamente desconocido en el ámbito hispano, se trata, según el ensayista y poeta peterburgués Alexéi Mashevski, del “último movimiento independiente en la poesía rusa de la primera mitad del siglo XX” (1991, s/r). Para la brevedad de esta ponencia, vamos a establecer un núcleo de la agrupación conformado por tres integrantes: Daniil Jarms (1905-1942), Alexandr Vvedenski (1904-1941) e Ígor

¹ Utilizo esta adjetivación acorde al propio término ruso para referirme a los miembros del grupo así como a lo relativo a éste, y no *oberiuísta*, por razones que se verán más adelante.

² En ruso: *Объединение Реального Искусства*.

Bájtrev (1908-1996). También podemos mencionar al poeta Nikolái Zabolotski (1903-1958), el único de los oberiutas que figura en historias de literatura rusa, aunque sin referencia en éstas al grupo. Su obra principal, *Columns (Stolbtsi, 1929)*, fue escrita bajo el influjo de su colaboración en Oberiu entre 1926 y 1928, y es un poema caracterizado como satírico de la vida en Leningrado en esos años, con cierta imaginería “surrealista” (epíteto europeo-occidental que trata de subsanar la ausencia de una referencia a la estética propiamente oberiuta). En este sentido, también habría que mencionar a Konstantín Váguinov (1899-1934), joven autor prolífico, quien ya había participado en gran cantidad de grupos post-simbolistas, y, tras su colaboración en el grupo, escribirá tres novelas, de las que dos llega a publicar en vida (muere muy joven de tuberculosis). Sin embargo, se conserva incluso en Rusia como un escritor poco conocido.

Una particularidad de Oberiu, que sirve como punto de partida para encarar su estudio, radica en el hecho de que este grupo, a diferencia de la mayoría de los movimientos de la vanguardia histórica, no llegó a publicar ninguna obra (con las mencionadas excepciones de Zabolotski y Váguinov)³ y, durante su periodo de actividad, solo alcanzó un reducido público a través de eventos performáticos, cuyos registros, exclusivamente escritos, han llegado por escasas fuentes. Esto lo expresa con claridad Kobrinski en la introducción a su obra central sobre la poética de Oberiu: “Los oberiutas fueron suprimidos del proceso literario de su tiempo, su obra no apareció en las publicaciones literarias de los años 20-30 y, más aún, el mismo hecho de su actual existencia en la historia de la literatura rusa se debe a una casualidad” (1999, s/r). Cuenta Kobrinski que, después del segundo arresto de Jarms en agosto de 1941, en Leningrado, en su habitación donde ni siquiera se emitió registro de arresto, su amigo Iakov Druskin se encontró allí con la mujer de Jarms, Marina Malich, y consiguió el maletín con los manuscritos del archivo de Jarms. Por casi 20 años, Druskin conservó el maletín con los manuscritos de Jarms, de Vvedenski y de algunos otros poetas del círculo, esperando regresárselo al dueño, y sólo en los años 60, cuando finalmente se conoció sobre la muerte de Jarms en febrero de 1942 en una prisión-hospital psiquiátrico, los comenzó

³ Y vale aclarar otra excepción: la de la literatura infantil en la que Jarms y Vvedenski trabajaron para vivir desde fines de los ‘20 hasta mediados de los ‘30, y por lo que, hasta finales del siglo XX, llegaron a ser más conocidos que por su obra artística auténtica.

a examinar. Poco a poco los textos fueron apareciendo en *samizdat*, y luego en el extranjero. Después de la muerte de Druskin en 1980, el archivo fue donado al departamento de manuscritos de la Biblioteca de Leningrado y estuvo disponible para los investigadores. Desde mediados de los 80 comenzó una corriente de publicación en Rusia que se prolongó por unos diez años y que hizo a la obra de los oberiutas ampliamente conocida. Durante los años 90, las investigaciones sobre el movimiento se hicieron sistemáticas, basadas en un amplio corpus textual, y se enfocaron principalmente en sus rasgos cómicos y absurdos, así como algunos trabajos especializados se dedicaron a las raíces de Oberiu en la literatura rusa de los siglos XVIII y XIX, y sus conexiones tipológicas con la literatura absurda de la Europa occidental.

Historia de Oberiu

La prehistoria de OBERIU comienza entre los años 1922 y 23, cuando tres compañeros de colegio, Iákov Druskin (1902-1980), Leonid Lipavski (1904-1941) y Vvedenski, empiezan a reunirse y a debatir sobre ciencia, arte, teología, la vida, etc. En 1925, se les unen Jarms y Nikolái Oléinikov (1898-1937). Los miembros de esta comunidad poético-filosófica se llamaban a sí mismos *Chinari*⁴.

Simultáneamente a estas reuniones filosóficas, Jarms participa de un grupo de poesía *zaum* dirigido por Alexandr Tufanov, llamado “Orden de zaumnikis DSO”, al que a su vez invita a Vvedenski a formar parte. La “Orden” pronto se disuelve y Jarms se propone fundar su propia agrupación poética junto con Vvedenski y otros antiguos integrantes, a la que le dará el nombre de “Flanco izquierdo”.

Poco después, Jarms y Vvedenski conocen a Bájterev, quien integraba un grupo de teatro experimental llamado “*Radix*” junto con otros estudiantes del departamento de drama del Instituto de Historia del Arte. Este grupo ya realizaba eventos performáticos donde fuera que le prestaran un lugar y tenía como principio teórico crear un teatro *puro*. Durante un proyecto en conjunto que no llega a realizarse (Jarms y Vvedenski escriben un montaje de versos para ser escenificado con el título *Mi mamá toda en relojes*), tienen contacto con el

⁴ El origen del término ‘*chinar*’ (чинарь) no resulta claro. Nakhimovsky sugiere que viene de la raíz del eslavo antiguo que significa ‘crear’ (1982, 10); Roberts señala que se trataría de un neologismo inventado por Vvedenski, que Druskin acierta su derivación de la palabra rusa ‘*chin*’, que significa ‘rango’, probablemente en un sentido espiritual (1997, 4).

director teatral Igor Terentev y el pintor Kazimir Malevich⁵, quienes son influencias decisivas para la estética oberiuta. Tras estas experiencias, “*Radix*” se integra al “Flanco izquierdo”, que pasa a su vez por varios nombres, todos referidos a la ‘izquierda’ (“Flanco de izquierdas”, “Academia de clásicos de izquierda”).

El grupo con Jarms, Vvedenski, Bájterev, Zabolotski y Vaguinov, entre otros, da una serie de recitaciones poéticas colectivas, y generalmente teatralizadas, desde el otoño de 1926 y durante todo 1927, a menudo acompañados por una bailarina y un mago. En una ocasión, en la así llamada Habitación del Instituto de Historia del Arte, el grupo leyó una selección de sus obras a los formalistas Eijembaum, Shklovski, Tinianov y Tomashevski.⁶ A finales de ese año, en el Coro de Leningrado, impresionaron con sus performances a Maiakovski, quien comisionó un artículo sobre el grupo en su revista *Novii LEF*, a lo cual se opuso Osip Brik en el equipo editorial. Durante este periodo, Brik llevaba a cabo un papel importante en la edición de la revista, cuando el movimiento había negado sus credenciales futuristas y se abocaba entonces a la ‘*Literatura fakta*’ (Literatura de hecho), en forma de reportes, artículos y sketches que describían proyectos industriales. En este suceso puede verse un antecedente de cómo la tendencia hacia el realismo socialista va a excluir de la esfera cultural a expresiones poéticas alternativas: los tiempos políticos ameritaban un realismo periodístico absolutamente ajeno al alogismo y al arte carnavalesco.

El nombre Oberiu surge, entonces, en el otoño del 27 cuando el director de la Casa de Imprenta de Leningrado, Nikolái Baskakov⁷, invita con entusiasmo al grupo a crear una sección literaria en esta institución. A raíz de la invitación de Baskakov y tras recientes ataques de Stalin a la oposición de izquierda del partido, se ven condicionados a cambiar de

⁵ Malevich, en esta época, dirigía el Guinjuk (Instituto Estatal de la Cultura Artística), que los oberiutas frecuentaban y donde realizaron varios ensayos.

⁶ Con Shklovski y Tinianov, los oberiutas planearon en la primavera de 1929 una antología literario-crítica, “*Vannia Arjimedá*” (Igor Bájterev, *Vstrecha s Viktorom Borisovichem Shklovskim*).

⁷ Nikolai Baskákov, director de la Casa de Imprenta de Leningrado, para sorpresa de todos se convierte en un colaborador externo del grupo e incluso probablemente en su mayor seguidor; participará en la puesta en escena de la pieza teatral de Jarms y Vvedenski, *Paseo de invierno*; será acusado y condenado por trotskista.

nombre⁸. Bájterev, el ideólogo del nuevo nombre, comentará que la mayor dificultad consistió en evitar agregar otro *-ismo* más en la historia de las vanguardias.

En términos relativos, nos parece que este sufijo implica una visión ideológica, si no cerrada, al menos cimentada en algún principio organizador innegable. Oberiu parte de una visión explícitamente de “izquierdas”, pero lo que esto significa para ellos, al igual que el término “arte real”, no se explicita en ningún momento. Además, el Manifiesto enfatizará la diversidad de caracteres poéticos y la heterogeneidad de esferas artísticas entre los miembros de la asociación. Tal diversidad y heterogeneidad tiene su correspondencia en el ámbito de los procedimientos formales en la tendencia a la fragmentación y desconexión de las relaciones habituales y en la creación de condiciones para que cada objeto representado viva la vida que le es propia, fuera de cualquier orden jerárquico. Es decir, el principio creador apunta a una visión anárquica del arte: éste no le debe nada a la así llamada “lógica del mundo” y se desarrolla en sí mismo, a través de sus propios medios técnicos y sus propias potencialidades. Esto nos deja entrever, asimismo, a lo que puede estar haciendo referencia el concepto de ‘arte real’ en la denominación del grupo.

El 24 de enero de 1928 realizan el más importante evento en que aparece Oberiu como un todo en la Casa de Imprenta, y con gran repercusión. El evento, llamado “Tres horas izquierdas” (lograron hacer pervivir la carga política), se compuso de tres partes: en la primera hora, recitaron sus versos realizando performances por ellos mismos y por actores; en la segunda hora, se realizó la presentación teatral de *Elizaveta Bam* (que propongo como la obra que resume los principios estéticos del primer periodo y lo culmina); y durante la tercera se proyectó una película, *Film N°1. El picador de carne* (perdida)⁹, dirigida por Aleksandr Razumóvski (1907-1980) y Klimentii Mintz (1908-1995). La *vecherinka* fue precedida por la lectura de la declaración de principios estéticos del grupo. El Manifiesto será publicado en el segundo número de la Revista de la Casa de Imprenta en ese año.

⁸ La carga semántico-política de la palabra ‘izquierda’ preocupaba con razón a Baskakov y éste argumenta que “el direccionamiento en el arte debe determinarse con las palabras de su propio léxico” (Jaccard, 1990; este crítico añade al respecto que este término, no obstante, se había vuelto uno de sus estratos de vinculación, el punto en común para todos los integrantes).

⁹ Según testimonios, esta película experimental repetía y superponía tomas de un tren llegando a una estación.

Primer periodo

El primer periodo surge de una cercanía innegable con el futurismo y los experimentos verbales del *zaum*. Se compone principalmente de verso y drama destinados a la recitación o interpretación sobre un escenario, que, según Alice Nakhimovsky (1982), recuerdan a los dramas futuristas de Jlébnikov y Kruchiónij. La base creativa de los oberiutas radica en “la negación de la lógica ordinaria y (...) en la existencia independiente de objetos y palabras” (1982, 51). En 1927, cuando Jarms hace circular su primera recopilación manuscrita de versos, titulada *Gestión departamento de cosas. Versos poco accesibles*, escribe una advertencia al lector: “Antes de llamarme un futurista de la década pasada, reléelos a ellos y después a mí por segunda vez”.¹⁰ Es posible que los mismos jóvenes oberiutas aún percibieran su producción bastante cercana a la futurista, aunque (o precisamente porque) buscaban diferenciarse a través de desplazamientos más o menos específicos, que Kobrinski resume en la proyección de los problemas del lenguaje a los del discurso, la transición de la problemática desde el nivel fonético al sintáctico-semántico (y podríamos agregar también el nivel performativo), y el alejamiento del utopismo futurista. El *Manifiesto*, por otro lado, puede leerse como un diálogo crítico que se mantiene con postulados formalistas de la Opoiaz.

Un aspecto importante a tener en cuenta para entender mejor las condiciones de producción de esta época es el performático. Un juego-técnica que Jarms y Vvedenski habían practicado en sus primeros años consistía en representar en el escenario conversaciones o discursos, en que cada hablante combinaba un contenido espantoso con el estilo más cordial posible. Esta especie de disonancia irónica entre lenguaje y contenido se verá plasmada en gran parte de su obra y, especialmente, en las narraciones breves de Jarms en la segunda mitad de los años 30. En cuanto a las recitaciones, se hizo habitual que el poeta recitara a veces encima, a veces desde dentro de un armario, del que colgaba un cartel con la leyenda “Arte como un armario”, cual glorificación de lo concreto e irracional en su poesía. En un diario de Jarms, se encuentra la planificación de un evento que incluye el pronunciamiento de discursos sin sentido en los que se juega con el marxismo y vidas de santos (juego *infantil* con el lenguaje y el sentido).

¹⁰ Traducido de la cita en Kobrinski (1999, cap. III, s/r).

Manifiesto y *Elizaveta Bam*¹¹

El Manifiesto de Oberiu de 1928 abre con un cuestionamiento a lo que se entendía por arte proletario y una defensa a Filonov, Malevich y Terentiev, quienes habían sido víctimas de expulsiones y abucheos por parte oficial. Se cuestiona, sobre todo, el condicionamiento de valores traducidos del arte burgués. Menciona a la AJR, Asociación de Pintores de la Revolución (*Assotsiatsia judozhnikov revolutsii*), que reproduce técnicas del arte burgués en el contexto revolucionario. El *Manifiesto* se ocupa de aclarar que no se opone al “arte comúnmente entendido” (o “accesible a todo el mundo”), pero asimismo advierte el riesgo de atenerse únicamente a los requisitos de éste, de lo que resulta que “el público lector del primer Estado Proletario se limita a bellaetrística traducida de escritores burgueses extranjeros”. Y a continuación plantea algunas preguntas seguramente incómodas al régimen institucional: por qué tantos movimientos auténticamente artísticos se encuentran en la periferia del arte, mientras la AJR debe ser sustentada por la sociedad soviética; por qué a los artistas mencionados no se les permite desarrollar sus proyectos libremente; por qué el arte de izquierda se desvaloriza, como si fuera un “residuo sin futuro o peor, como a una charlatanería”. Oberiu se declara una nueva fila del arte revolucionario, un “nuevo enfoque hacia las cosas”.

El rechazo al *zaum* parece no dejar lugar a dudas al respecto: “No hay escuela más hostil para nosotros que la *zaum*. Reales y concretos hasta el tuétano, somos los primeros enemigos de los que gastan la palabra y la convierten en un bastardo sin fuerza y sin sentido”. Nos surge, entonces, la pregunta sobre las raíces *zaum* de Jarms y Vvedenski, y sobre qué tan unívoco sería este rechazo. Los oberiutas buscaban distinguir su ataque al lenguaje racional del de los futuristas y *zaumnikis*. El *zaum* experimenta nuevas combinaciones de sonidos para crear un lenguaje universal más allá del sentido. En sus variantes extremas, propuestas por Tufanov y Malevich, se niega la idea del lenguaje en totalidad, con el foco en lo que Malevich llamó la ‘nota sonido’. En cambio, el interés de los oberiutas, opuesto a una poesía de puro sonido emocional o impresionista, apunta al enigmático poder de los objetos y las palabras. “Su sinsentido es referencial: resulta de una sucesión alógica de palabras ordinarias”, acota con

¹¹ Todas las citas de estos textos han sido traducidas al español por mí para esta investigación.

precisión Nakhimovsky (1982, 15). Ilia Levin (1978) fue el primer investigador en señalar la conexión de Oberiu con Tufanov y Malevich, y la reacción de los oberiutas contra la perspectiva extremista de Tufanov, quien deseaba eliminar la palabra del lenguaje poético y sustituirla por el fonema (“Lo objetual y la palabra son impotentes”, escribía Tufanov en su tratado de poesía¹²). Por eso, Jarms y Vvedesniki se centran en este aspecto excluido, manteniendo el principio alógico.

Alrededor del objeto, circulan las nociones de lo concreto y de lo real, que atañen directamente al modo de entender el arte para Oberiu. El Manifiesto propone un ejemplo extraído de lo pictórico, en el que el retrato de una mujer se vuelve más real al incumplir con la lógica de la vida o de la anatomía: “El arte tiene su propia lógica y ésta no destruye al objeto, sino que ayuda a conocerlo”. Así extraemos una primera hipótesis respecto de qué implica el arte real en la denominación del grupo. Implica la formulación de un arte que es real en sí mismo y, por tanto, no precisa lógicas externas.

La clave de *Elizaveta Bam* se encuentra asimismo en el Manifiesto, que en la sección teatral ahonda en la diferencia entre lo dramático y lo escénico, y en principios estéticos basados en la idea de fragmentos (partes, secuencias o trozos), en contra de la de una totalidad. El Manifiesto da ejemplos de elementos escénicos desconectados de la idea dramática y de cómo tradicionalmente han estado subordinados a ésta. Se hace evidente la imbricación formalista de este análisis en tanto que desmonta la ‘obra’ como principio constructivo jerarquizante y funcional. En el teatro oberiuta, las partes o secuencias no se subordinan a un principio constructivo, o de otra manera, el principio constructivo consiste en la autonomía estético-dramática de cada parte. De esto se despliega, a su vez, el problema crítico respecto de cómo leer y analizar la obra-texto *Elizaveta Bam*. Habrá que atender a los quiebres, transfiguraciones y puntos de fuga entre cada parte, los *interludios* en que los objetos se ponen en escena, para arribar así a algo como una matriz de la obra, que coincide con y desborda el objeto teórico denominado ‘principio constructivo’.¹³

¹² Citado en Nakhimosky 1982, 174 (nota nº 14 del capítulo I).

¹³ Será posible, también sobre el diálogo Opoiaz-Oberiu, plantear el problema de la ‘teatralidad’, semejante al concepto de literaturidad al que los primeros formalistas se dedicaron: la forma del teatro real, en sí mismo, el lenguaje o artificialidad propia del teatro, que apuntaría a lo escénico.

El Manifiesto prosigue ahondando en la consideración de los “momentos separados” de las representaciones teatrales, fragmentos de sentido escénico o performático, el tipo de sentido que sólo se puede construir en el presente del escenario, cuando aparece un sentido singular, compartido y único, de lo que ahí está pasando, más allá de la línea narrativa subyacente.

Por último, el Manifiesto recapitula sus principios estético-teatrales exponiendo el método constructivo detrás de *Elizaveta Bam*. A continuación citamos el párrafo casi entero, a causa de la precisión de sus expresiones:

El tema [*siuzhet*] dramaturgico de la obra está desarticulado por varios temas aparentemente externos, que enfatizan el objeto como un valor que existe separado, fuera de su relación con los demás; por esto el tema dramaturgico no aparece ante la mirada del espectador como una figura temática precisa, sino que oscila tras el fondo de la acción. A éste se lo sustituye por un tema escénico que surge espontáneamente desde todos los elementos de nuestro espectáculo. En él está el foco de nuestra atención. Pero, al mismo tiempo, los elementos separados del espectáculo son igualmente valiosos e importantes para nosotros. Viven sus vidas separadas sin subordinarse al tic tac del metrónomo teatral.

Al leer la obra *Elizaveta Bam*, eso es lo que sentimos: la lógica habitual deja de ser un principio, y si hay uno, ese es el juego: juegos de palabras, juegos corporales, juegos de objetos y sentidos. Muchas de las acciones parecen desmotivadas y, “como en varias obras del Teatro Europeo del Absurdo, no hay progresión hacia un objetivo” (1982, 26). Se puede decir, incluso, que se deconstruye el carácter teleológico de las obras dramáticas tradicionales. *Elizaveta Bam* es circular, casi todo lo que sucede entre la primera y la última secuencia transcurre como entre juegos y una atmósfera onírico-carnavalesca.

Como se indicó más arriba acerca de cómo leer *Elizaveta Bam* sin centrar el texto en un principio constructivo dramático, puramente del orden del *tema-siuzhet*, Nakhimovsky señala la importancia de los ‘interludios escénicos’¹⁴, ya que se relacionan estrechamente con el tipo de propuesta de Oberiu: dar lugar a la vida separada de cada elemento según sus propias conductas, promover la desconexión entre las *partes* que tradicionalmente conforman la trama argumental. “Como la obra es más ‘escénica’ que ‘dramática’, una mera restitución sin mención a los interludios escénicos hace poco en transmitir su atmósfera. De hecho, la

¹⁴ Es interesante el empleo del término ‘interludio’, del latín *interludĕre* ‘jugar en medio o a ratos’, pues se corresponde bien con la fragmentación dramática que permite el juego entre las partes o de una parte en medio del transcurrir escénico.

mayor parte de la trama dramática (...) tiene lugar en la primera secuencia” (1982, 26). En la “Copia de producción” (una de las dos copias que sobrevivieron), se explicitan los estilos con los que se juega. En esta redacción, la obra está dividida en diecinueve escenas o trozos (*kusok*), cada cual caracterizada por una designación genérica: la de apertura se designa como “melodrama realista”, la segunda, como “género de comedia realista” y la última consiste en un “final operístico”; algunas secuencias están marcadas como “*radix*” y son las más cercanas al puro absurdo. Cada secuencia aborda o hace uso de un estilo o género que, o bien resulta parodiado, o se distorsiona hasta desembocar en una suerte de farsa, que el *Manifiesto* reivindica de forma explícita.

Segundo periodo

En los siguientes años al famoso evento de “Tres horas izquierdas”, el movimiento tuvo varias fiestas creativas con performances de los poetas, artistas circenses y músicos, y regresará a la Casa de Imprenta con una obra de un acto coescrita por Jarms y Bájterev, *Paseo invernal* (*Zimnyiaia progulka*), presuntamente perdida. Sin embargo, la Unión de Poetas rechaza a Jarms y Vvedenski el derecho a publicar sus versos, y éstos para vivir habrán de escribir literatura para niños, aunque no les gustara (Jarms odiaba a los niños). Finalmente, en 1929, los integrantes de Oberiu son expulsados de la Unión de Poetas junto con varios otros como Mandelstam.

El 8 de abril de 1930 realizan su última presentación. Es en la residencia estudiantil de la Universidad de Leningrado, y le seguirá un artículo denunciante titulado “Malabarismo reaccionario” por parte de una sección de los estudiantes. Entre otras cosas, el artículo decía: “Los oberiutas (...) desprecian la lucha que lleva adelante el proletariado. Su alejamiento de la vida, su poesía sin sentido, su malabarismo *zaum*, es una protesta contra la dictadura del proletariado. (...) su poesía es contrarrevolucionaria(, ...) ajena a nuestra gente, poesía de la clase enemiga”.¹⁵

Menos de una semana después, el suicidio de Maiakovski en Moscú.

¹⁵ Traducido de la cita en Roberts 1997, pp. 12-3.

En diciembre de 1931, Jarms, Vvedenski y Bájterev fueron arrestados por primera vez, y Oberiu dejó de existir oficialmente. Tras los arrestos, son forzados a vivir por un tiempo fuera de Leningrado y, al volver, la exclusión y clandestinidad.

Para Nakhimovsky, en los años 30, la poesía y drama tempranos dejan lugar a una prosa pobre y precisa¹⁶. Esto, sin embargo, no limita el potencial alógico de sus textos, sino que el juego con el lenguaje se vuelve más motivado y más enraizado en la tradición de la literatura rusa del grotesco. “Las distorsiones de una realidad reconocible en Jarms y de la historia y las ideas filosóficas en Vvedenski pueden ser llamadas grotescas. La espontaneidad de sus obras tempranas ha sido reemplazada por precisión; algo como dadá ha crecido hasta convertirse en absurdo” (1982, 2).

Los oberiutas comportan de esta manera una particularidad histórica con su correspondencia estética: los métodos y formas de producción de la vanguardia, sus ideales y expectativas, su voluntad transformadora, alcanzan un horizonte fantasmagórico, y Oberiu, durante la década del 30, se convierte en el registro poético de su propia desaparición (se escribe para ningún público, lo escribe ningún autor). La especificidad de Oberiu habrá de buscarse en la tensión extrema (tanto a nivel grupal como individual) generada por los acontecimientos sociales en torno a la consolidación del Estado ‘paranoico-obsesivo’ stalinista: la denuncia, la persecución, la vigilancia y los interrogatorios policiales. La marginalidad en cuanto a condiciones de vida y de producción sirve de molde (atroz) a la *genialidad* que algunos oberiutas estuvieron forzados a buscar, incluso hasta en el umbral de la muerte. En efecto, existe una carácter de lo umbral (entre el sentido y el sin sentido, entre la vida y la muerte, entre este mundo y otros, entre el ser y la nada) en la estética oberiuta y, en particular, en *Elizaveta Bam*, considerada por muchos críticos la primera obra absurda.

El desafío artístico de esta agrupación estriba en abrir fisuras en el continuo de sentido de la vida diaria, en que cada elemento tiende a cumplir una función según un orden establecido o estructura dominante. En última instancia, requiere el extrañamiento ya no de imágenes (o, al menos, no sólo de ellas), sino de la misma lógica que se da por sentada y se reproduce en cada acto de construcción de sentido (racional, logocéntrico, antropomórfico). De la desconexión

¹⁶ “Respeto la pobreza de lenguaje. Respeto los pensamientos improvisados” escribe Vvedenski a finales de los 30 (en Nakhimovsky, 1982, 2).

y ampliación de un objeto o trozo proviene un método creador de otra lógica posible o de un acontecimiento sin sentido, sin finalidad fuera de sí mismo. La noción, entonces, del 'arte real' podría inscribirse en la tradición filosófica anarquista e, incluso, post-humanista, y su concepción particular puede considerarse con justicia el extremo opuesto a la racionalidad oficial que se gestó en el centro del aparato estatal soviético.

Referencias bibliográficas

Jaccard, Jean-Philippe. 1990. "Daniil Kharms: teatr absurda - real'nyi teatr. Prochtenie p'esy Elizaveta Bam", *Russian Literature*, 27, pp. 21-40.

Kobrinski, Alexandr A. 1999. *Poética de OBERIU en el contexto de la literatura rusa de vanguardia del siglo XX*. San Petersburgo: RGPU A.I. Guertsen.
<<http://www.d-harms.ru/library/poetika-oberiu-v-kontekste-russkogo-literaturnogo-avangarda-xx-veka.html>>

Levin, Iliá. 1978. "The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty." *Soviet Union/Union Sovietique*, 5, Pt. 2.

Mashevski, Alexéi. 1991. "Chinari-oberiutas". *Teatr*, № 11.

<<https://web.archive.org/web/20101113210543/http://lit.1september.ru/2005/16/9.htm>>

Nakhimovsky, Alice. 1982. *Laughter in the voice*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach.

OBERIU. 1928. "Manifest". *Afishi Doma Pechati*, 2.

<<http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>>

Roberts, Graham. 1997. *The last Soviet avant-garde: OBERIU - fact, fiction, metafiction*. New York: Cambridge University Press.