Lu Barcenilla, Nolito Ferreira

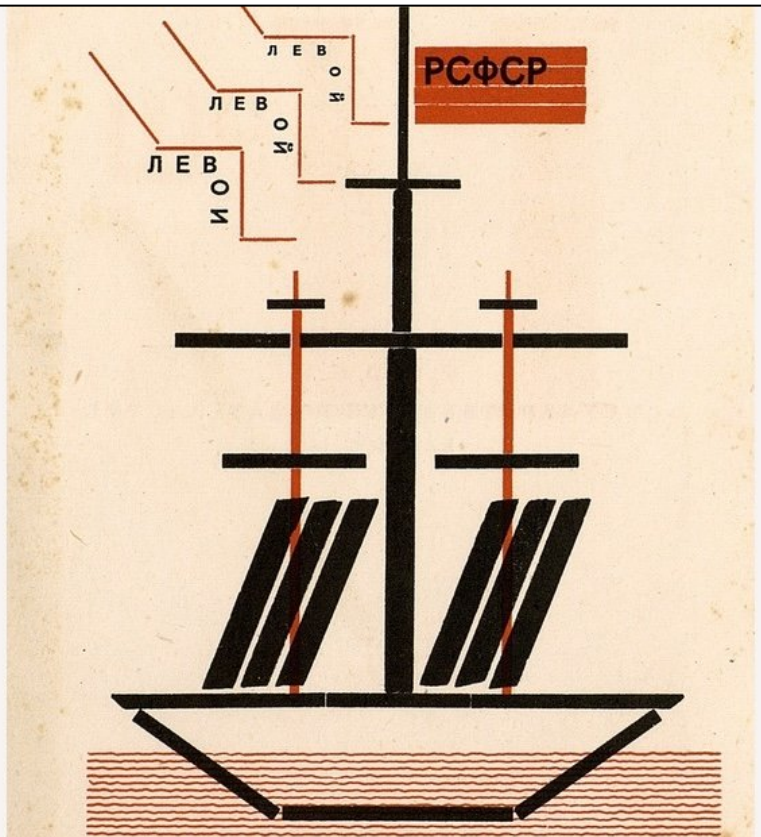
El Lisitski y Maiakovski en el arte soviético: 100 años de Para la voz

10/08/2023

Los caminos de Vladímir Maiakovski y El Lisitski se hicieron un nudo en 1923, con la publicación de los poemas del primero entremezclados con las ilustraciones del segundo, que también dio forma a ese objeto de agitación que llevaría el título de Para la voz (Для голоса). Maiakovski, tres años menor que El Lisitski, terminaría [...]

ARTE
HISTORIA

23 min.





Los caminos de Vladímir Maiakovski y El Lisitski se hicieron un nudo en 1923, con la publicación de los poemas del primero entremezclados con las ilustraciones del segundo, que también dio forma a ese objeto de agitación que llevaría el título de *Para la voz* (□□□ □□□□□□). Maiakovski, tres años menor que El Lisitski, terminaría con su vida pegándose un tiro en el pecho en 1930. La muerte de El Lisitski llegó con la tuberculosis en 1941, habiendo dejado como última obra un cartel propagandístico instando al pueblo soviético a construir más tanques para acabar con los nazis.



Sus vidas empezaron y acabaron de forma muy distinta, y aunque se cruzaron y fueron nodales para la germinación y la expansión de la Revolución de Octubre, su desarrollo como artistas, como voces, puede estudiarse por separado. No obstante, sería imposible hablar del uno sin hablar del otro. A continuación se desmiga el recorrido vital y artístico de cada uno, apuntándose al futurismo de Maiakovski y al constructivismo de El Lisitski como dos posibles vías de entrada al estudio histórico del comunismo.

I. El futurismo de Maiakovski

Hablar de Maiakovski es hablar del futurismo, y hablar del futurismo es hablar de Maiakovski. Pero no solo eso, hablar del futurismo ruso es hablar de la Revolución soviética, y Maiakovski fue, sin duda, el cantor de la Revolución.

Nacido en 1893 en una pequeña aldea de Georgia, en 1908 empezó su militancia clandestina en el Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia bajo el nombre de Konstantín. Con tan solo 12 años, se vio inmerso en la atmósfera revolucionaria de 1905, y en los siguientes años empezó a formarse en el marxismo con la lectura de obras como el *Anti-Dühring* de Engels, el conocido *Prólogo* de Marx o *Dos tácticas...* de Lenin. Lo arrestaron en tres ocasiones, y fue en prisión, donde estuvo por más de once meses, cuando empezó a escribir sus primeros poemas. Tras un período de reflexión, en 1910 decidió salir de las filas del Partido para centrarse en el estudio.[1]

Por influencia de su amigo y artista David Burliuk, Maiakovski se acercó al futurismo, del cual pronto se convirtió en exponente, y en 1912 publicaron el manifiesto de los futuristas rusos, «Una bofetada al gusto del público».[2]

Así explica Maiakovski la importancia de Burliuk para su propia obra:

> David [Burliuk] tiene la cólera del maestro que sobrepasó a sus contemporáneos, yo —el patético socialista— tengo la certeza de que el colapso de las cosas viejas es inevitable. Nació el futurismo ruso.[3]

Esta es, sin duda, una buena síntesis de lo que significaba el futurismo para Maiakovski: innovación, vanguardia, y ruptura con el pasado.

El futurismo fue un producto de su época, esto es, el período en el que el capitalismo pasa a su nueva fase imperialista con la formación de enormes monopolios financieros, en el que las fuerzas productivas, las ciencias y la técnica se desarrollan más aceleradamente que nunca antes, en el que las grandes naciones se consolidan como fuerzas mundiales, y en el que el reparto del mundo entre las potencias capitalistas avanzadas se agota; en definitiva, la época en la que se generan las condiciones objetivas para el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Los futuristas estaban especialmente fascinados por el desarrollo industrial y tecnológico, y por tanto ensalzaban en su arte el movimiento, el dinamismo, la agresividad y el frenesí. El manifiesto inaugural del futurismo italiano, escrito por Marinetti en 1909, es ilustrativo al respecto:

> Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo [...] Un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.

Si bien los futuristas rusos, como ellos explican en 1923, «se desligaron definitivamente del imperialismo poético de Marinetti, abucheado ya en los días de su visita a Moscú (1913)»[4], estos principios son en gran parte compartidos. Esto fue, probablemente, lo que hizo que Maiakovski, en los primeros meses de la Gran Guerra, escribiese unos versos patrióticos e intentase alistarse como voluntario. Según él, los futuristas eran los que mejor se podían adaptar a un periodo violento como el que vivían: esto, en definitiva, permitiría al futurismo imponerse sobre el resto de corrientes artísticas. Sin embargo, poco después, Maiakovski adoptó posiciones pacifistas, hasta que finalmente se alineó políticamente con los bolcheviques.

Lo cierto es que el futurismo, en principio, pretendía ser apolítico. Pero, a diferencia de las corrientes formalistas en la literatura o el suprematismo en la pintura, que defendían un divorcio entre el arte y la vida, que buscaban abstraerse de la realidad, el futurismo nació ya preñado de ella; su especial filia por el desarrollo tecnológico y por la vida urbana le forzaba a estar con los pies en la tierra, a vincularse, aunque no lo quisiese, con los problemas sociales de su momento.

Por eso, el futurismo ruso, por su carácter excéntrico, provocador y rebelde, asumió desde el principio una actitud antiburguesa. Esto les ganó la enemistad del resto de la *intelligentsia* tradicional.

Sin embargo, esta rebeldía, este rechazo a la moral burguesa, no se realizaba aún desde una perspectiva proletaria, desde un punto de vista revolucionario. A este respecto, Trotski tiene un sugerente libro escrito en 1922, cuando era aún militante bolchevique, en el que analiza y critica las distintas corrientes artísticas dominantes de la época: «En el rechazo futurista del pasado, extremado, no se esconde un punto de vista revolucionario proletario, sino el nihilismo de la bohemia»[5], y les reprochaba: «Por supuesto, el joven futurista no iba a las fábricas, pero alborotaba mucho en los cafés, derribaba los atriles de música, lucía una blusa amarilla, se pintaba las mejillas y blandía vagamente el puño».[6]

Del mismo modo que Maiakovski se entusiasmó al inicio de la Primera Guerra Mundial, ahora se entusiasmaba con los acontecimientos de la revolución socialista; tal era la postura de Trotski sobre él:

> Maiakovski ha llegado [a la revolución] por el camino más corto, por el de la bohemia rebelde perseguida. Para Maiakovski la revolución ha sido una experiencia auténtica, real y profunda, dado que se ha abatido como el trueno y el rayo sobre aquellas mismas cosas que Maiakovski odiaba a su manera y con las que no había hecho todavía la paz. En esto precisamente reside su fuerza. El individualismo revolucionario de Maiakovski se ha volcado con entusiasmo en la revolución proletaria, pero no se ha confundido con ella. Sus sentimientos subconscientes respecto a la ciudad, la naturaleza, el mundo entero no son los de un obrero, sino los de un bohemio.[7]

Esta opinión, sin embargo, nos parece que peca de ser demasiado recelosa a la hora de aproximarse a Maiakovski. La vinculación del poeta con el movimiento revolucionario viene desde una edad muy temprana, y su compromiso con la revolución no fue efímero o circunstancial; la Revolución de Octubre fue un punto de inflexión que fusionó definitivamente su obra y su vida al proyecto comunista. Los futuristas se organizaron, junto con artistas de otras corrientes, en el Frente de Izquierda de las Artes (LEF), que editó un par de revistas. En su primer número, de febrero de 1923, analizaban el recorrido del futurismo en los años anteriores:

> La guerra empezó el proceso de limpieza futurista [...]. La revolución de febrero intensificó la limpieza, dividió al futurismo en derechista e izquierdista [...]. A los izquierdistas, a la espera de Octubre, los bautizaron como bolcheviques del arte [...]. A este grupo futurista se adhirieron los primeros futuristas-productivistas (Brik, Arvatov) y los constructivistas (Rodchenko, Lavinski).
>
> [...] Nosotros no estetizábamos, no hacíamos las cosas por narcisismo. Aplicamos los frutos de la experiencia a las tareas de agitación artística exigidas por la revolución (carteles de ROSTA[8], artículos satíricos en los periódicos, etc.).[9]

Con la cada vez mayor vinculación de los artistas, y más particularmente Maiakovski, con el nuevo poder soviético y el compromiso de construcción socialista, el arte fue tomando, cada vez más, la responsabilidad de convertirse en un agente activo de las fuerzas revolucionarias. Esto no solo se vio reflejado en el compromiso de los propios artistas, en su producción y en su actividad, sino que también se vio reflejado en la propia concepción que ellos tenían sobre el arte.



Cartel de Maiakovski para ROSTA. Se puede leer: 1) Acabamos con las Guardias Blancas rusas. Esto es poco: 2) Todavía vive el monstruo mundial del capital, 3) Significa que todavía es necesario un ejército rojo, 4) Significa que ayudarlo es una necesidad y un asunto claro.

El grupo LEF, en el mismo artículo citado, se comprometía a trabajar «para reforzar las conquistas de la Revolución de Octubre»:

> LEF agitará el arte con las ideas de la comuna, abriendo para el arte el camino hacia el mañana.
>
> LEF agitará a los nuestros con el arte de masas, haciendo de ellos una fuerza organizada.
>
> LEF confirmará nuestras teorías con la acción del arte, logrando para este una consideración profesional superior.
>
> LEF luchará por el arte = construcción de la vida.[10]

Además, en un artículo de mayo de 1923, titulado *¡Camaradas, organizadores de la vida!*, apelan directamente a los artistas para que participen activamente en la construcción del nuevo mundo socialista: «¡Asumid la organización de la vida real! ¡Convertíos en los planificadores del avance revolucionario!»; «¡Ejercitad vuestros músculos de artistas para abarcar las ciudades, para participar en la construcción del mundo!»[11]

Para acabar este apartado, nos gustaría citar un fragmento de la Gran Enciclopedia Soviética de 1974 sobre Maiakovski:

> El poema «A toda voz» (1930) se percibe como un testamento poético de Maiakovski, lleno de una profunda fe interior en el triunfo del comunismo. La obra de Maiakovski es ampliamente estudiada tanto en la URSS, donde se ha creado una tupida red de relevantes investigaciones monográficos, como en el extranjero. Sin embargo, su poesía ha sido objeto de interpretación subjetivista por parte de los así llamados sovietólogos,[12] que intentan distorsionar el aspecto poético de Maiakovski y diluir el contenido revolucionario de su poesía.[13]

Maiakovski se suicidó en 1930, a los 37 años de edad, pero su obra sigue viva aún hoy en día, y quedará impresa para siempre en la historia del movimiento comunista.

II. El suprematismo y el constructivismo de El Lisitski en su vida y obra

No es fácil encuadrar a Lázar Márkovich Lisitski (□□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□), más conocido como El Lisitski, en una nota biográfica breve. Su vida y obra –que podemos considerar un *todo*– bien podrían inspirar un tratado. Se puede enunciar, no obstante, para simplificar y entrar en materia, que fue uno de los principales representantes de las vanguardias rusas: fue un pintor, arquitecto, artista –en exposiciones, en tomos, de fotomontajes, de fotogramas–, impresor, tipógrafo y maestro que se convertiría en icono del suprematismo.

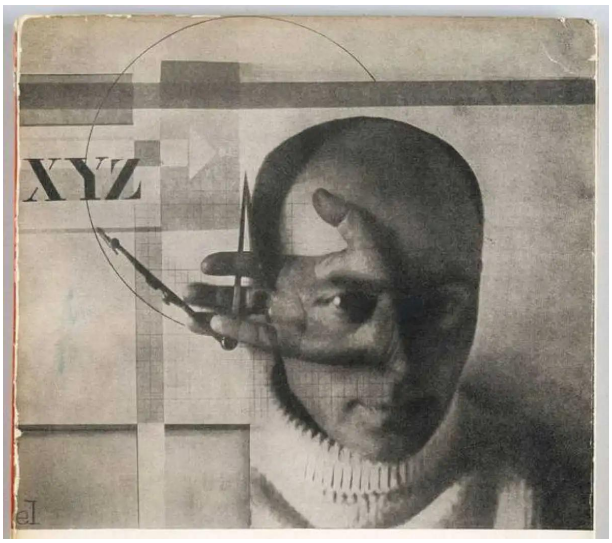
Nacido en Pochinok, en el Óblast de Smolensk, zona del Imperio ruso a orillas del río

Dniéper, un 22 de noviembre de 1890, moriría en Moscú el 30 de diciembre de 1941[14] mientras Moscú se defendía de los nazis. El Lisitski había dedicado sus 51 años de vida al arte político y a la propaganda de la Unión Soviética, influyendo, además, en los movimientos resultantes de la Bauhaus; también dejó su huella en el constructivismo y el *De Stijl* –movimiento (donde destacó Piet Mondrian) que pretendía «renovar los lazos que unían el arte con la vida y pensaban que con la creación de un nuevo estilo visual estarían fundando también un nuevo estilo de vida»[15]–. No obstante, su mayor aportación fue al suprematismo, y posteriormente, al constructivismo.

El Lisitski no solo buscará un cambio en el arte en general –y en la sociedad, con su arte, en concreto–, sino que también dirigirá sus esfuerzos a la reconfiguración de la tarea del artista. Primero, durante los años 20, el esfuerzo viene casi dado, hipertrofiado con el optimismo científico, técnico, también artístico, a rebufo de la revolución industrial en Rusia. Y más tarde, como necesidad: el imaginario soviético necesita ser reconstruido para que una Rusia devastada por la guerra civil, las pérdidas humanas y el desastre mundial. El Lisitski no solo romperá con las nociones tradicionales del artista como constructor, sino que tratará de idear ese imaginario pictórico soviético que dará alas, psicológicamente, a un pueblo herido. Marcará, con su propuesta del nuevo rol del artista, la pauta gráfica contemporánea. Es lo que se conoce como la creación artística orientada a un objetivo (político, social...) o *das zielbewußte Schaffen*.

La fotolitografía *Autorretrato o El Constructor*, que data de 1924, es una de las obras que más expresamente enuncian el pensamiento de El Lisitski. Tres imágenes superpuestas (dos fotografías y una imagen gráfica) conforman una composición donde parece reconocerse (o especular con la presencia) de un Otro que mira: un público, un pueblo. A ese Otro es el propio autor, el artista que sabe que es observado, quien mira, quien dirige la mirada. En la mano sujeta un compás que parece, solapado, salir de la cabeza del artista (el artista como creador). La tercera imagen la conforman una serie de figuras geométricas: un círculo que parece haber sido dibujado con el compás, varios rectángulos y cuadrados que, en su diferente grado de transparencia, remiten al estilo no figurativo característico del constructivismo tradicional. De ella se puede extraer al artista como creador, al artista como

conocedor de la alteridad que también lo conforma, al artista consciente del pueblo y al artista totalmente frágil, desvelado, en una escena de intimidad creativa. La autopercepción de El Lisitski, sin embargo, la hemos de buscar en otro documento íntimo: en una carta que envía a su compañera Sopihe Küppers, donde rebautiza este trabajo como «autorretrato del Artista con una mano de mono». Para El Lisitski, como se puede ver, el artista es uno más.

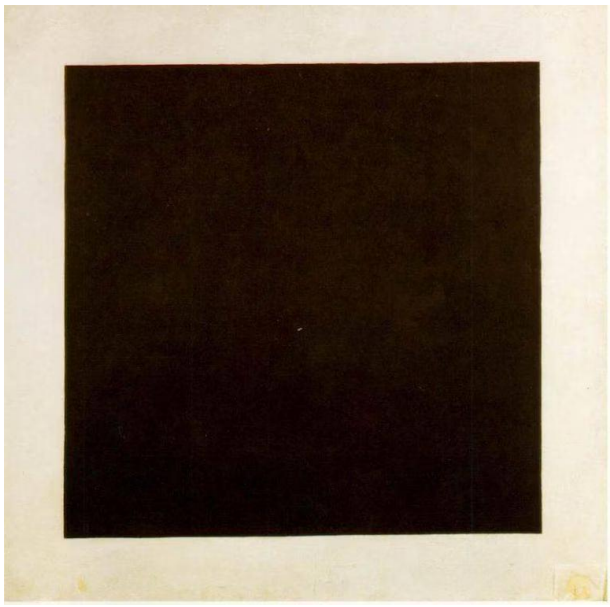


El Listitski (1924). *Autorretrato.*

Otro hito en la vida de El Lisitski fue su relación con el poeta Vladímir Maiakovski –como hemos visto, precursor del futurismo ruso, también dramaturgo y propagandista soviético–. El Lisitski ilustró una antología de poemas de este poeta que quedaron recogidos en *Para la voz*[16], poemario publicado en 1923 en Berlín, donde ambos se encontraban.

Ya durante la Primera Guerra Mundial algo se movía dentro del arte –entiéndase ampliamente, arte pictórico, gráfico, arquitectura, diseño...–. La dimensión «forma» y la dimensión «función» estaban en el centro de la reflexión. En Rusia, en ese momento –caída del zarismo y el inicio de la Revolución soviética–, la efervescencia artística empezaba a tomar al cubismo y al futurismo como inspiraciones. El cubofuturismo –que abrevaba del futurismo italiano y el cubismo analítico francés– se tomaba como una reacción ante el pasado zarista. El futurismo en los libros o la prensa y la experimentación que significó era un dejar atrás los vetustos valores. Fue

Kasimir Malevich (1978-1935) quien fundará, en 1915, el movimiento artístico conocido como suprematismo basado en formas básicas y colores puros. Tras haber labrado arte cubofuturista, dio con una abstracción geométrica pura (el cuadrado negro que es icono del movimiento suprematista fue expuesto en 1915) buscando «la expresión suprema del sentimiento, sin buscar valores prácticos, ni ideas, ni la tierra prometida». Su cuadrado negro sobre fondo blanco vendría a ser encontrar en la percepción del color la máxima experiencia y esencia del arte.



Malevich (1915). *Cuadrado negro*.

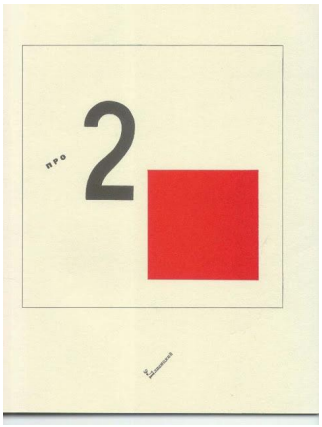
Por su parte, quizá la obra más reconocida de El Lisitski como alumno y colaborador de Malevich es la litografía de 1919 *¡Vence a los Blancos con la Cuña Roja!*[17], que también se puede considerar el mayor reducto de su paso por el cubofuturismo y el desarrollo del suprematismo con miras a un constructivismo. Sin embargo, a diferencia de Malevich, que pretendía, a través de la abstracción, no representar el mundo, El Lisitski buscaba precisamente lo contrario.



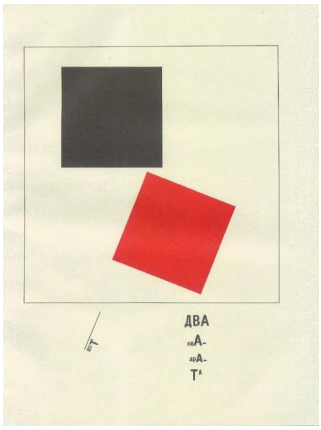
El Lisitski (1919). *¡Vence a los Blancos con la Cuña Roja!*

Pocos años más tarde, en 1922, compondría un cuento visual para niños, «Historia de dos cuadrados» (así es conocida popularmente): en este cuento dos cuadrados geométricos se van lejos de la tierra: «Dos cuadrados se acercan a la tierra. El rojo simboliza la modernidad; el negro, la decadencia conservadora. En la Tierra todo es caos. Sobre el caos el rojo se impone. Finalmente, el caos huye». Además de la metáfora política (el cuadrado rojo de la nueva época soviética vs. el viejo orden del cuadrado negro), existe un trasfondo dialógico entre el suprematismo y el constructivismo.

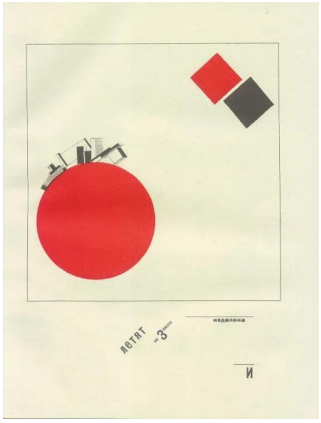
Primero nos introduce: «Sobre dos cuadrados»:



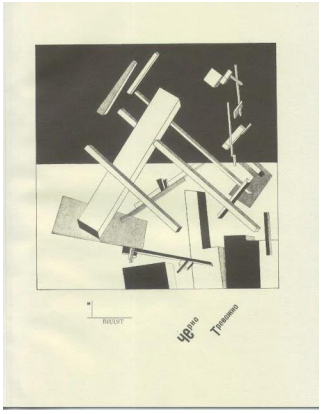
Nos presenta los dos protagonistas: el rojo representa las fuerzas revolucionarias y el negro la reacción:



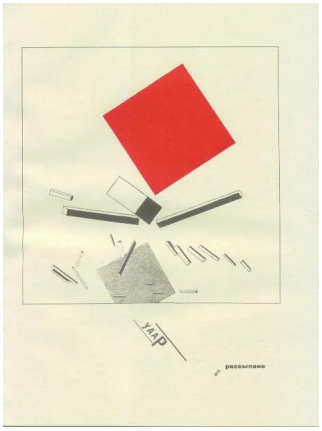
Los dos cuadrados se acercan a la Tierra:



Se encuentran con el caos, negro:



El cuadrado rojo se enfrenta al caos:



El rojo, victorioso, empieza a construir sobre el negro:



Crea, así, un mundo nuevo, del cual huye el negro:



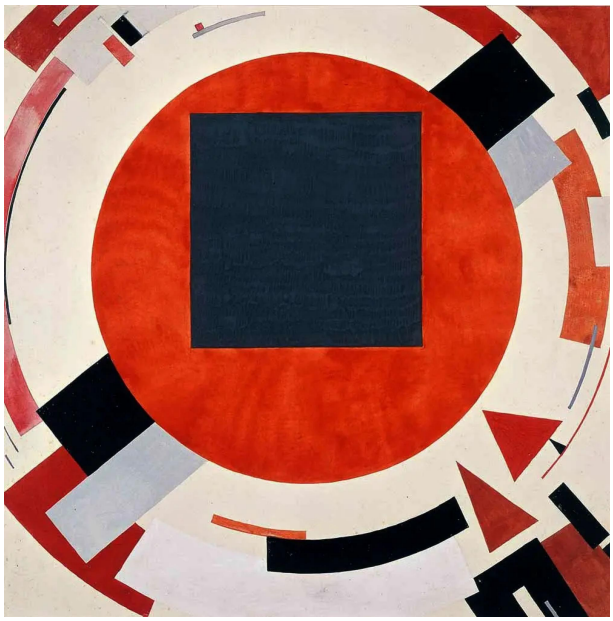
Se suele apuntar que El Lisitski comienza a sentirse más a gusto con la tendencia constructivista desde los primeros años de la década de 1920. De hecho, las obras más difundidas y reconocidas poseen características de esta corriente: texto, juego tipográfico, fotomontaje, alejamiento de museos y *salida a la calle*.

Como se observó años más tarde, El Lisitski y Malevich no concebían el arte desde el mismo lugar. Malevich (y otros como Kandinski) comprendían que la actividad creativa era algo espiritual, fuera del utilitarismo social. Un grupo de 25 artistas encabezado por Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko criticó en 1921 «el arte por el arte», apelando a un constructivismo desde las artes visuales, el diseño industrial o la arquitectura que estuviera al servicio del comunismo. El cartel (la propaganda artística) era un «deber», según este grupo, para todo autor, como «ciudadano de una comunidad que está barriendo el campo de viejos desperdicios».

La capacidad del artista para crear fue abrumadora. Vivió 51 años, pero lo vivió todo. Lo fue todo. Por ello, no es aventurarse señalar que su vida y obra radican en el mismo punto y florecen hacia los mismos lugares. Vida y obra de El Lisitski no se diferencia, son una sola. Esto hace preguntar si hay varios El Lisitski o si el artista aúna y bebe de las fuentes, experimenta, prueba, desde un mismo y no dogmático rincón de pensamiento. Al contrario que otros artistas, que evolucionan de un formato a otro, que explotan un estilo y saltan a otro, que agotan una técnica y la dejan atrás, El Lisitski practicó la exposición, la publicidad, la fotografía, la arquitectura… a la vez. Aplica y crea; o crea y aplica. Una y otra vez. Esto mismo dificulta el estudio sistematizado de la obra –recuerden que también es su vida–.

Por ejemplo: diagonales, cuadrículas que se rompen, geometrías dinámicas… llenan su obra. Ahí encontramos la raíz de su influencia: las vanguardias rusas y sus antecedentes cercanos, las formas geométricas y los colores puros del suprematismo, el futurismo y su ansia de cambio social y cultural, su expresiva crítica al tradicionalismo a través de lo trepidante, lo cambiante, las máquinas y líneas en movimiento. Hay una profunda elocuencia visual más allá del movimiento formal y técnico: la dinámica llega al cuerpo, al que interpela. En las obras de El Lisitski se puede encontrar esa implicación al que mira, ese involucrar al que visita.

Ejemplo de esto último pueden ser *Proun* –acrónimo de «PROiekt Utverjdénia Nógovo» o «Proyecto para la afirmación de lo nuevo», que se podría interpretar como «Por un arte nuevo»–. Óleos sobre tablas que cerraron un círculo de vida y obra, de compromiso, ética y desarrollo creativo. Estos *Proun* fueron pensados para plazas, por ejemplo, en sus inicios en 1919, pero también como «experimentos espaciales entre composiciones pictóricas abstractas y proto-arquitecturas que parecen flotar en el espacio ingrávido»[18]. Fue la multiplicidad creadora de El Lisitski, una salida propia y original dentro del suprematismo, bajo el paraguas del grupo artístico UNOVIS que lideraba junto a Kazimir Severínovich Malévich. La serie de cuadros abstractos y geométricos *Proun* proponían ser finalizados en el pensamiento de quien los observaba, o incluso de quien los recordaba. Obras abiertas a la interpretación que exigían una mirada intencional. El artista utilizaba la horizontalidad de sus pinturas para que, y según las palabras del propio El Lisitski, la obra «deje de ser una pintura y se convierta en una estructura alrededor de la cual podemos circular, mirándola desde todos los lados. (...) circulando a su alrededor, nos introducimos nosotros mismos en el espacio».[19]



El Lisitski (1923). *Proun*.

El movimiento será central para El Lisitski. Sin movimiento, probablemente, la inmersión ética en la obra no conllevaría una transmisión. La activación perceptiva y significada de los sentidos también cobró importancia. Así se plasmará en *Para la voz* junto a Maiakovski. El libro se organiza en una especie de índice con pestañas recortadas, cinceladas en el papel, como si fuera una agenda de direcciones. Además, las letras venían a representar o ilustrar sonidos. Es decir, la edición estaba troquelada al margen para encontrar rápidamente el poema buscado: era un poemario para ser leído sin contemplaciones. John Milner (2010) llega a señalar en su libro sobre el autor[20] que a Maiakovski le entusiasmó el diseño del original, pues se anudaba perfectamente a la idea del poemario así como a su perspectiva comunista. La interacción de la poesía escrita y la poesía visual convirtió a *Para la voz* en una herramienta de trabajo por la agitación política y por la vibración corporal.

III. *Para la voz* (1923)

Como hemos visto, El Lisitski, que pasó por el suprematismo bajo la influencia de su amigo Malevich, fue acercándose cada vez más al constructivismo a la vez que la escuela suprematista se disgregaba. De hecho, en 1917 Malevich se refirió de manera despectiva al trabajo de Ródchenko –amigo cercano de Maiakovski y creador de centenares de carteles de propaganda soviética– como «arte para construcción», antes incluso de que se formalizase el concepto de «constructivismo» como corriente artística. Suele hablarse del *Manifiesto realista*[21], escrito por Naum Gabo y Antoine Pevsner en 1920, como texto inaugural del constructivismo, pero lo cierto es que las ideas expresadas en ese manifiesto se oponían en gran medida a los planteamientos de los constructivistas revolucionarios como Tatlin o Ródchenko, y tuvieron poco peso entre los artistas de la época.[22]

La diferencia fundamental entre el constructivismo ruso y el suprematismo tenía más que ver con su contenido que con su forma: el constructivismo heredó del suprematismo un cierto grado de abstracción y la elaboración gráfica con figuras geométricas y colores vivos, pero, a diferencia del primero, buscaba fundirse con la vida real.

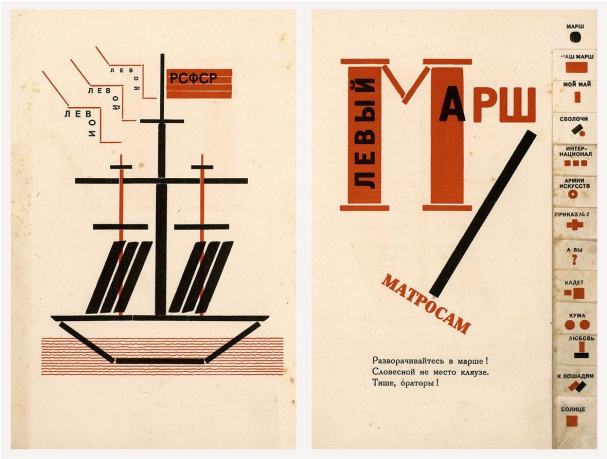
El Lisitski, junto al escritor Ilya Ehrenburg, fundaron, en 1922, una revista internacional editada en ruso, alemán y francés llamada Veshch/Gegenstand/Objet –objeto, en sus respectivos idiomas–, para difundir las ideas y experiencias del constructivismo de la joven URSS. En un artículo de 1922, publicado en esa misma revista, El Lisitski se refiere así al constructivismo:

> Consideramos que el triunfo del método constructivista es esencial para nuestra época. Lo encontramos no solo en la nueva economía y en el desarrollo de la industria, sino también en la psicología de nuestros artistas contemporáneos. Veshch defenderá el arte constructivista, cuya misión no es, después de todo, embellecer la vida, sino organizarla.

Del mismo modo que el futurismo, desde su aparición en 1912, evolucionó desde la representación abstracta y «apolítica», centrado fundamentalmente en la forma y los sonidos de las palabras, hacia un compromiso explícito con las fuerzas revolucionarias, a un intento de popularizar el arte y de transmitir mensajes revolucionarios, también en esa dirección evolucionó el constructivismo. Tal es así que en 1923 ambas corrientes se juntaron en el Frente de Artistas de Izquierda, que como ya explicamos anteriormente editaba la revista LEF. En la edición de febrero de 1923 podemos leer:

> ¡Futuristas!
>
> Vuestros méritos en el campo del arte son grandes: pero no penséis en vivir gracias a un porcentaje de vuestra capacidad revolucionaria de ayer. Mostrad con el trabajo de hoy que nuestra explosión no es el lamento desesperado de la «intelligentsia» herida, sino la lucha, el trabajo hombro con hombro de todos, de cuantos se precipitan hacia la victoria de la comuna.
>
> ¡Constructivistas!
>
> Temed convertiros en una escuela estética cualquiera. El constructivismo solo para el arte no es nada. Queda la pregunta acerca de la propia existencia del arte [...].

Si podemos considerar la LEF como la síntesis de ambas corrientes artísticas, podemos considerar *Para la voz* (1923) como la síntesis de la obra de El Lisitski y de Maiakovski hasta la fecha. Se trata de un poemario que recopila 13 poemas de Maiakovski, todos ellos con un profundo mensaje político y una fuerza inconmensurable en sus versos, que se fusionan, como *un todo*, con las ilustraciones de El Lisitski.



Páginas interiores del libro *Para la voz* (1923)

En la bandera del barco se pueden ver las siglas de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia, y a su lado, junto al mástil: «Izquierda, Izquierda, Izquierda». En la página de la derecha, una gran M, que forma la palabra «Marcha», y, dentro de ella, volvemos a ver la palabra «izquierda». Este es el título del poema: *Marcha izquierda*. Abajo, justo antes de comenzar el poema, leemos el subtítulo: *A los marinos*. Creemos que una buena manera de cerrar este artículo es, precisamente, con la lectura de este poema:

Iniciad la marcha.
Las discusiones sobran.
¡Silencio, oradores!
Tiene usted
la palabra,
camarada máuser.
Basta de vivir con leyes

dadas por Adán y Eva.
Reventemos el jamelgo de la historia.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Eh, blusaazules!
¡Ondead!
¡Por los océanos!
¿O tal vez los acorazados
ya tienen romas las quillas?
No importa
que erizando la corona,
el león británico ruja.
La comuna no será vencida.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!
Allí,
tras las peñas de pena
hay un país soleado sin estrenar.
¡Contra el hambre,
contra el mar de morbo
el paso de millones marcha!
Aunque nos cerque banda mercenaria,
aunque rieguen acero,
Rusia no caerá ante la Entente.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¿Se apagará el ojo avizor?
¿Viviremos de nostalgias?
Aprietan
en el cuello del mundo

los dedos del proletariado.
¡Adelante el pecho bravo!
¡Fija en el cielo banderas!
Eh, ¿quién marcha con la derecha?
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

Notas:

1. Para saber más sobre la biografía de Maiakovski, recomendamos leer la entrada dedicada a él en la *Gran Enciclopedia Soviética* (1974), que publicó un compañero nuestro hace una semana, traducida directamente del ruso. Puede leerse aquí.
2. Puede leerse aquí.
3. *Yo mismo*. Se trata de un texto autobiográfico escrito por Maiakovski. El fragmento aquí citado es una traducción propia de la versión catalana de 1981 y cotejada con el original en ruso.
4. *Programa de LEF*. Se trata de una revista editada por el colectivo LEF (Frente de Izquierda de las Artes), en la que participaban los futuristas
5. Trotski (1922). *Literatura y revolución*.
6. Ibíd.
7. Ibíd.
8. ROSTA era la Agencia de Telégrafos Rusa, y fue el centro informativo del gobierno soviético entre 1918 y 1925. En ella participaron activamente pintores y poetas constructivistas y futuristas (entre ellos, El Lisitski y Maiakovski), que fusionaban las

artes gráficas y la poesía para crear carteles agitativos que se colgaban en las calles.

9. *Programa de LEF* (1923).

10. Ibíd.

11. Por su parte, Maiakovski tiene varios artículos de esta época en el que abogaba por un arte para las masas. «Desde el cielo a la tierra» o «Agitación y publicidad», ambos de 1923, dan buena cuenta de ello; estos breves artículos fueron traducidos directamente del ruso y publicados hace un par de semanas. Pueden leerse aquí.

12. Se refiere a los especialistas *occidentales* en asuntos soviéticos, esto es, los principales productores de ideología antisoviética. Además, el autor ironiza con que se llamen *sovietólogos*.

13. Puedes leer el artículo completo aquí.

14. Para profundizar en su biografía, véase este artículo en ruso.

15. Para más: Moreno Cañizares, A. (2011), «De Stijl y la Bauhaus», *Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño*, vol. 4.

16. Puedes ver su aspecto original aquí.

17. Otras traducciones del título sustituyen «vence» por «golpea» o «derrota». El título original es: □□□□□□ □□□□□□□ □□□ □□□□□!, *Klinom krasnym bey belykh!*

18. Arboleda, J. (2006), «Wolkenbügel: El Lissitzky (1923-1925)», DC. Revista de crítica arquitectónica, núm. 15-16, pp. 106-109.

19. Para más: Lissitzky, E. (1968), «PROUN -NOT world visions, BUT- world reality», en S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Text*, Thames and Hudson, Londres, pp. 347-348.

20. Milner, J. (2010), *El Lissitzky*. Design, Antique Collectors Club, Suffolk. «But was also about communism and the place of the ordinary person within it. In the hands of El Lissitzky it became visual poetry and an agitational object in its own right» (Milner,

2010, p. 24).

21. Puede leerse aquí.

22. Gabo y Pevsner, a pesar de que defendían una difusión masiva del arte en todos los ámbitos de la vida –«en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle»–, abogaban por la abstracción del arte. Ante la pobre recepción de sus ideas y su desacuerdo con el carácter utilitario o productivista del constructivismo ruso, emigraron en 1922 a Berlín y París, respectivamente.