

NEW LEFT REVIEW 82

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE OCTUBRE 2013

ARTÍCULOS

MARCO D'ERAMO	El populismo y la nueva oligarquía	7
VICTOR SERGE	Cuadernos mexicanos	41
KIRILL MEDVEDEV	Contra la poesía privatizada	118
JOHN HOWE	Prototipo Boulevard	141
ALAIN SUPIOT	Grandeza y miseria del Estado social	157

ENTREVISTA

WANG BING	La tierra cambiante	177
-----------	---------------------	-----

CRÍTICAS

TONY WOOD	La imagen material	199
ANDERS STEPHANSON	Los tipos duros	207
ESTHER LESLIE	Proyectar el imperio	216

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

KIRILL MEDVEDEV

Dentro de la generación de escritores rusos que han alcanzado la mayoría de edad después de la caída de la URSS, el poeta Kirill Medvedev parece a un mismo tiempo representante de sus contemporáneos y un caso aparte. Nació en Moscú en 1975 dentro de una familia de la elite intelectual soviética (su padre, un periodista de renombre durante la perestroika, y su madre, editora dentro de una importante editorial) cuya fortuna cayó en picado durante la década de 1990: las deudas de su padre, derivadas del juego, obligaban a la familia a mudarse constantemente para evitar a los sicarios de la mafia y, en determinado momento, Medvedev fue tomado como rehén. Su experiencia personal de la era de Yeltsin fue sombría: «A mi alrededor», escribió, «reinaba, por un lado, un caos emprendedor enfermizo; por otro, la pobreza, el hambre, el cinismo, la desintegración y la agonía». Después de estudiar en la Universidad Pública de Moscú a principios de la década de 1990 y, a continuación, en el Instituto Literario Gorky de 1996 a 2000, Medvedev publicó dos libros de poemas (Todo está mal e Incursión, ambos de 2002), en los que desarrolló un lenguaje conversacional de verso libre notablemente influido por Charles Bukowski, cuya obra tradujo al ruso. Pero, en 2003, Medvedev rompió con el mundo literario, atacando la «nauseabunda atmósfera estética» de la era de Putin («una ciénaga putrefacta, mitad soviética y mitad burguesa») y la cooptación voluntaria de tantos escritores y editores a manos de las grandes empresas. A partir de 2004, se negó a publicar sus obras bajo ningún tipo de copyright; desde entonces, su trabajo ha aparecido principalmente online o en pequeñas autoediciones. En una serie de artículos incisivos sobre la política y la cultura del putinismo y sobre la capitulación de la elite intelectual liberal rusa ante ellas, ha marcado fríamente las distancias con los círculos literarios. La política socialista de Medvedev también le separa de muchos otros miembros de su generación: en 2007, fundó la Free Marxist Press [Editorial Marxista Libre], que ha publicado traducciones de Deutscher, Mandel, Pasolini y otros. En su propia obra, ha intentado combinar la carga emancipatoria de 1917 con el aliento imaginativo de otras tradiciones marxistas. Paralelamente, Medvedev ha sido un observador activo de la ola de protestas sociales que ha tenido lugar en Rusia desde mediados de la década de 2000, donde todo un abanico de movimientos (por derechos a la vivienda, las pensiones, la educación, la protección ecológica; contra la corrupción y el fraude electoral) intentó unirse, aunque desde mediados de 2012 está sufriendo una dura represión. En su combinación de la poesía con las acciones y la música de protesta (a través de su grupo de música popular, Arkady Kots, así bautizado en homenaje al traductor ruso de la Internacional), Medvedev es uno de los principales ejemplos de la nueva «poesía civil» que surgió en Rusia durante la década de 2000 y cuyo largo linaje, desde el fermento creativo de la década de 1920 hasta el hiperindividualismo de la década de 1990, analiza en el artículo aquí traducido.

KIRILL MEDVEDEV

MÁS ALLÁ DE LA POÉTICA DE LA PRIVATIZACIÓN

LOS ÚLTIMOS AÑOS nos han traído un resurgimiento de la «poesía política» en Rusia¹. Pero, ¿qué quiere decir el término hoy en día? En la atmósfera de despolitización masiva del periodo postsoviético, la postura dominante entre los escritores consistía en dar por sentada una incompatibilidad intrínseca entre poesía y política, dentro de la cual la era soviética aparecía como ejemplo negativo. En la década de 1990, la noción de que la política y el arte debían mantenerse separados se basaba en la idea de que el país avanzaba irreversiblemente hacia la democracia liberal, lo cual dejaba a los poetas libres para concentrarse en su arte. Sin embargo, a mediados de la década de 2000, se hizo evidente que el régimen se estaba desarrollando en una dirección completamente diferente, lo cual motivó un replanteamiento de las tradiciones de la poesía civil y política en Rusia. Esto ha conllevado, por un lado, una lucha por redefinir el «arte político» en términos positivos y por destronar lo «apolítico» como norma o incluso virtud que se da por sentada; y, por otro, una amplia reevaluación del proyecto soviético, en la que se han hecho evidentes las deficiencias de las ideas previas, excesivamente simplificadas e ideologizadas, así como la necesidad de entender tal proyecto de un modo nuevo y más complejo.

No cabe duda de que, en la época soviética, la politización de la literatura se expresaba de diferentes formas. Una resolución del politburó de 1925, «Sobre la política del Partido en el ámbito de la Literatura», exponía la posición bolchevique. Aunque esta confiaba al Partido la «identificación del contenido de clase de las tendencias literarias», la resolución hacía

¹ Una versión anterior de este artículo apareció publicada en ruso en *Translit*, 10-11, 2012. Las notas que aparecen aquí son responsabilidad de la NLR.

hincapié en la equidistancia con respecto a todos los grupos literarios: «el Partido, en su conjunto, no puede atarse prematuramente a ninguna tendencia en particular en el terreno de las formas literarias». Ejercería únicamente la más general de las formas de supervisión ideológica, limitándose a «cribar los elementos antiproletarios y antirrevolucionarios». Esta postura descansaba sobre todo en la hipótesis de que la formación de un nuevo estilo literario soviético (en gran medida como el asunto de las nuevas formas de familia y otras cuestiones similares) era algo para el futuro, imposible de precipitar en medida alguna por decreto.

Se creará un estilo adecuado a la época, pero se creará por otros medios, y la solución a esta cuestión aún no ha cobrado forma [...]. Por lo tanto, el Partido debe declararse a favor de la libre competencia entre diferentes grupos y tendencias en este ámbito concreto de actividad. Cualquier otra solución a la cuestión sería una pseudosolución oficial y burocrática².

Dentro de la literatura soviética de la década de 1920, se podían identificar tres tendencias principales «de clase»: «campesina», «proletaria» y «de la elite intelectual» («compañeros de viaje»), aunque esto en absoluto agotaba la diversidad literaria del periodo. Los seguidores de casi cada corriente creían que sus proyectos no solo poseían significado estético, sino que también encarnaban una verdad política, capaz de servir de piedra angular de la nueva sociedad. Por consiguiente, creían asimismo que su proyecto acabaría cobrando predominancia. De hecho, aunque los años revolucionarios dieron sin duda cabida a una politización de muchas esferas de la vida «desde arriba» (ya fuera deliberada o espontánea), en literatura, el impulso de la politización procedió principalmente «de abajo», del seno del propio ámbito literario. Este era el motivo por el cual la dirección bolchevique, cauta ante las afirmaciones políticas excesivas que pudieran hacer los grupos literarios, prefería mantener cierta distancia. El marco político único y unificado de la URSS suponía la posibilidad de una libertad estética casi ilimitada dentro de sus confines, lo cual dio pie a una competencia estética que estaba entretejida con las luchas entre facciones dentro del ámbito político, pero que, no obstante, impedía que una tendencia particular se hiciera con el control del programa cultural general.

² Resolución del Comité Central, «Sobre la política del Partido en el ámbito de la Literatura», 18 de junio de 1925, publicado en *Pravda*, 1 de julio de 1925.

A partir de la segunda mitad de la década de 1920, se produjo un cambio gradual. La época de la industrialización se inauguró en 1928, con la llegada del Primer Plan Quinquenal, seguido de la colectivización de la agricultura: proyectos ambos que exigían una movilización total y que no dejaban lugar para los desacuerdos internos, ni para la discusión abierta. La nueva cultura proletaria, que supuestamente iba a ir cobrando forma de manera orgánica a lo largo de la construcción socialista, debía ahora dictarse desde arriba bajo el molde del canon realista socialista. Desde finales de la década de 1920, todos los «compañeros de viaje», poetas, «campesinos», «proletarios» y de otro tipo, se convirtieron en un conjunto homogéneo de escritores «soviéticos». Cualquier investigación estética persistente quedaba en la práctica equiparada a la traición política. A lo largo del siguiente cuarto de siglo, la única politización pública permitida del arte consistía en las representaciones artísticas del entusiasmo de las masas.

Nuevos despertares

Las ideas de competencia estética y de experimentación formal, así como otros elementos de un enfoque literario «liberal»*, volvieron con la fase del Deshielo abierta tras 1956, momento en el que, tal y como sostuvo Vladimir Paperny³, se reprodujeron (por más que de forma más neutra) muchas de las características de la cultura de vanguardia de la década de 1920. Aunque siempre dentro de ciertos límites, los desarrollos de la literatura «oficial» de la década de 1950 y de principios de la década de 1960 recuperaron, no obstante, el valor de la experimentación formal, haciendo a la par referencias en los contenidos a la década revolucionaria de 1920. Las publicaciones de libros de poetas a los que se les había prohibido editar en las décadas de 1930 y 1940, como Vladimir

* Nótese que, en inglés, *liberal* no se refiere solo a la doctrina económica y política del liberalismo, sino también, de forma más laxa, tanto a puntos de vista o actitudes que rompen con las visiones, dogmas y comportamientos establecidos, tradicionales, ortodoxos o autoritarios, como a posiciones abiertas a ideas de progreso y reforma y tolerantes de las ideas y comportamientos de otros. Esta ambigüedad del término, subrayada aquí por las comillas, se pierde en la traducción al castellano [N. de la T.].

³ En su *Kul'tura Dva*, el historiador de la arquitectura Vladimir Paperny identificó un patrón binario en la cultura soviética, dentro del cual el fermento igualitario posrevolucionario, bautizado «Cultura 1», dio paso, en la época estalinista, a una «Cultura 2», jerárquica y conservadora, antes de volver a emerger con el Deshielo de Khrushchev; el estancamiento brezhnevita representaría una recurrencia de la Cultura 2. Véase Vladimir Paperny, *Kul'tura Dva*, Ann Arbor, MI, 1985 [ed. inglesa: *Architecture in the Age of Stalin*, Cambridge, 2002].

Lugovskoi o Leonid Martynov, constituyeron importantes acontecimientos culturales⁴. Surgió al mismo tiempo una nueva vanguardia entre estudiantes de filología de Leningrado, que tenía las miras puestas en la poesía de los experimentalistas prerrevolucionarios y posrevolucionarios: más tarde conocida como la «Escuela filológica», incluía a poetas de la talla de Sergei Kulle, Vladimir Ufliand, Mikhail Eremin, Lev Lifshits y otros⁵. Estos filólogos estetas estaban más cerca del lado lingüísticamente creativo del futurismo, asociado a Velimir Khlebnikov⁶. Pero hubo otra hebra del futurismo (la línea mayakovskiana de poesía civil soviética) que también recibió un vivo impulso durante el Deshielo, abriendo la posibilidad de que los poetas participaran en la renovación política de la sociedad. Este fue el origen del fenómeno de los poetas de la década de 1960 (figuras como Yevgeny Yevtushenko, Andrei Voznesenskii, Bella Akhmadulina y Robert Rozhdestvenskii), cuyos recitales públicos ante grandes multitudes fueron epicentros del escenario cultural durante el Deshielo.

Es importante señalar que, en la URSS de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, no había una división estricta entre cultura oficial y cultura clandestina: muchos participantes futuros de esta última publicaban en la prensa oficial o esperaban hacerlo. Toda la coyuntura portaba en su seno una carga política y cultural real, en la misma medida que en los primeros años de la década de 1920. Entre otras cosas, había una esperanza generalizada de que la experimentación y la libertad de la expresión poética volvieran a legitimarse como factores políticos, como elementos orgánicos y esenciales de la construcción socialista. Sin embargo, la crisis general de la política bajo Khrushchev puso freno a los entusiasmos del Deshielo. En la esfera cultural, el más llamativo de los primeros síntomas de la crisis fue el famoso estallido del secretario general contra Andrei Voznesenskii en un encuentro con la elite intelectual en 1963, cuando Khrushchev instó al poeta a emigrar y unirse a «sus amos»⁷. Ese mismo

⁴ Vladimir Lugovskoi (1901-1957): poeta constructivista cuya obra la Unión de Escritores declaró «dañina» en 1937 y que no pudo volver a publicar hasta 1953. Leonid Martynov (1905-1980): poeta siberiano, encarcelado por «actividad antisoviética» en 1932-1935; sometido a duras críticas en 1946, no pudo publicar durante toda una década más.

⁵ Sergei Kulle (1936-1984), Vladimir Ufliand (1937-2007), Mikhail Eremin (n. 1936) y Lev Lifshits (1937-2009) entraron en la Facultad de Filología de la Universidad Pública de Leningrado en 1954 y pronto formaron un grupo de poesía no oficial; Lifshits adoptó más tarde el seudónimo de Lev Losev y, en 1976, emigró a Estados Unidos.

⁶ Velimir Khlebnikov (1885-1922): destacado poeta futurista, conocido principalmente por sus experimentos lingüísticos y por el desarrollo de la poesía «transracional».

⁷ Voznesenskii se había hecho con un público internacional a través de giras de conferencias en Occidente.

año, la obra de Joseph Brodsky fue objeto de una denuncia por su carácter «pornográfico y antisoviético» y, meses más tarde, el autor recibió una sentencia que le condenaba a trabajos forzados por «parasitismo»⁸. El juicio de 1965 contra Andrei Siniavskii y Yuli Daniel por publicar material «antisoviético» en el extranjero marcó el fin definitivo y público del Deshielo en el ámbito cultural.

En lo sucesivo, los miembros de las vanguardias y los tribunos de la ciudadanía de la literatura oficial se vieron obligados cada vez en mayor medida a adaptar sus posiciones a las exigencias de las autoridades. La navegación resultante, en la dirección en la que soplaban los vientos políticos, neutralizó en muchos sentidos el potencial tanto artístico como político de su obra. En este contexto, los poetas de la década de 1960 pasaron a constituir una especie de canon negativo. Justamente entre principios y mediados de la misma, a la par que se desarrollaban los juicios contra Brodsky, Siniavskii, Daniel y otros, tomó forma la conciencia estética y política que la «literatura sin censura» (es decir, obras no presentadas ante las autoridades literarias) se forjó de sí misma. En primer lugar, constituía una reacción contra las concesiones estéticas y políticas de la generación de la década de 1960. La frase atribuida a Brodsky, «si Yevtushenko está en contra de las granjas colectivas, entonces yo estoy a favor», refleja la enorme antipatía estética y moral que provocaba la figura de Yevtushenko, hasta un extremo casi absurdo⁹. En cierto sentido, este autor funcionaba como una especie de inspiración negativa para los poetas sin censura: el odio que les impulsaba a escribir de manera muy diferente a él resultó ser muy productivo.

Los compromisos políticos de los poetas de la década de 1960 se mezclaban por supuesto con concesiones estéticas: autocensura, lenguaje demasiado esópico, repeticiones monótonas, etc. Paradójicamente, sin embargo, esto daba de por sí fe de la naturaleza politizada de sus posiciones y, por lo tanto, de cierta fidelidad al legado de la década de 1920.

⁸ La condena de Brodsky se redujo a 18 meses después de las protestas de algunas personalidades, entre las que cabe destacar a Jean-Paul Sartre, Anna Akhmatova y, paradójicamente, Yevtushenko; a pesar de ello, las autoridades soviéticas continuaron la persecución y acabó siendo expulsado de la URSS en 1972.

⁹ Yevtushenko se había convertido en una voz prominente del Deshielo, gracias a poemas como «Herederos de Stalin» (1962), que alerta contra el retorno del estalinismo, y «Babii Yar», más conocido por todos, sobre el judeicidio nazi y el antisemitismo soviético; aunque con frecuencia era crítico con las autoridades, siguió no obstante profesando lealtad hacia el marxismo-leninismo.

Su programa colectivo estaba claramente basado en un sentir compartido de pertenencia a la misma tendencia poética y en una visión común sobre su papel (y, en términos generales, el de la elite intelectual) dentro de la historia política soviética. El problema fue que el estancamiento brezhnevita (es probable que en combinación con determinadas cualidades subjetivas de los propios poetas de la década de 1960) les impidió convertir esta visión en una reflexión auténticamente política sobre su entorno, en una reinterpretación dinámica de su papel en el contexto histórico y cultural soviético.

El rechazo de las posiciones de la generación de la década de 1960 en favor del radicalismo estético y de la indiferencia política llevó a una despolitización extrema de la literatura sin censura. Más o menos cualquier apelación a la sensibilidad civil o a las realidades políticas empezó a verse como una componenda con el poder soviético, que imponía el discurso «político» (o «pseudopolítico»: en este caso la distinción carece de importancia) como forma cotidiana. Con la invasión de Checoslovaquia en 1968, la tendencia liberal dentro del movimiento disidente saltó a la palestra, junto con una cultura poética correlativa («tradicional en la forma, antisoviética en el contenido») cuyos compromisos políticos los miembros del mundo de la clandestinidad interpretaban como el anverso de «lo soviético». Este conjunto de ideas, que había dado forma a la poesía sin censura entre 1963 y 1968, persistió más o menos hasta el fin de la URSS.

Esferas privadas

La drástica repolitización de la sociedad que se puso en marcha con la *perestroika* afectó también a la poesía, por supuesto. Los poetas sin censura empezaron poco a poco a salir a la luz: en Moscú, figuras ligadas a los círculos artísticos de vanguardia como Genrikh Sapgir, Vsevolod Nekrasov y Mikhail Aizenberg y, en Leningrado, poetas como Viktor Krivulin, Sergei Stratanovskii y Elena Shvarts¹⁰. Sin embargo, a pesar de la presencia de motivos civiles manifiestos o latentes en parte de su obra y a pesar del indiscutible componente civil de la mayoría de los

¹⁰ Sapgir (1928-1999) y Nekrasov (1934-2009) formaban parte de la «Escuela Lianozovo» de artistas, poetas y escritores, que toma su nombre del pueblo en los límites de Moscú donde se encontraban; Aizenberg (n. 1948) estaba cercano a los círculos conceptualistas, pero trabajaba con un estilo más lírico. Krivulin (1944-2001), Stratanovskii (n. 1944) y Shvarts (1948-2010) formaban parte del grupo del «Apartamento 37», que se reunía en el piso de Krivulin, un centro neurálgico de la cultura clandestina de Leningrado en las décadas de 1970 y 1980.

eventos poéticos en Moscú en los últimos años de la década de 1980, quienes siguieron expresando la temperatura política de las masas fueron los poetas de la de 1960. Esta situación dio pie al comentario del periodista Aleksandr Minkin: «1956 levantó a los idealistas, 1986 sacó a la luz a los cínicos. De los cínicos no salen poetas: a lo sumo, salen parodistas» (por parodia probablemente se refería al *sots-art* [arte pop soviético] y al conceptualismo). Resulta significativo que, a los ojos de un público que acababa de liberarse de las restricciones soviéticas, lo más contemporáneo fuera la poesía recién redescubierta del Siglo de Plata (las obras de Anna Akhmatova, Osip Mandelstam, Marina Tsvetaeva o Vladislav Khodasevich). En medio de las vicisitudes políticas de los primeros años de la década de 1990, la poesía contemporánea no parecía de por sí capaz de generar nuevos sentidos políticos (a diferencia de la poesía del periodo posrevolucionario o del Deshielo). Por otro lado, de manera rápida y natural, dejó de tener interés para las autoridades, ya fuera como posible repetidor al servicio de sus intereses o como adversario. La poesía se vio así abandonada a su propia suerte.

En los primeros años de la década de 1990, a los escritores sin censura de la época soviética se les unió una generación más joven que compartía su orientación genéricamente antisoviética e incluía a figuras como Stanislav L'vovskii y Dmitri Kuzmin¹¹. En medio de la despolitización general de la era de Yeltsin, estos escritores «posclandestinidad» se definían firmemente como una reunión de personas privadas, conectadas entre sí ante todo por su interés común en la experimentación poética formal y por su concepción del carácter privado de sus propios proyectos poéticos. Esta concepción provenía de la tradición sin censura tal y como se había desarrollado a mediados de la década de 1960; pero, en esta nueva fase histórica, tenía sus cimientos en la autoridad de Brodsky, quien, en la conferencia que impartió al recibir el Premio Nobel en 1987, había insistido en el carácter privado del empeño literario, en el contexto de un mensaje antiautoritario más amplio:

Si el arte enseña algo (al artista, en primer lugar) es la privacidad de la condición humana [...]. Por este motivo, el arte en general, en especial la literatura y en particular la poesía, no se ve exactamente favorecido por los paladines

¹¹ Kuzmin (n. 1968) se convirtió en una figura crucial en el escenario poético ruso, en particular como promotor de iniciativas editoriales, publicando revistas y libros escritos por un abanico enorme de autores. Para un retrato crítico, véase Kirill Medvedev, «Dmitry Kuzmin», n.º 13, invierno de 2012. L'vovskii (n. 1972) fue, junto con Kuzmin, uno de los fundadores de «Babilonia», la Unión de Escritores Jóvenes, creada en 1997.

del bien común, los maestros de las masas, los heraldos de la necesidad histórica. Porque allí donde se mete el arte, allí donde se lee un poema, descubren, en lugar del consentimiento y de la unanimidad esperados, indiferencia y polifonía¹².

Tal vez la formulación más relevante y reflexiva de estas ideas en la década de 1990 fue la que hizo el poeta Aleksandr Ulanov en su ensayo «El autor como privado»¹³. Este escritor respaldaba sus argumentos haciendo referencia (algo significativo para la presente exposición) a su propia práctica creativa y existencial de guardar las distancias con todos los grupos literarios, intereses o centros de poder. Pero lo que parece convincente en la posición de Ulanov, da la impresión que no es verdad en el caso de Brodsky o del mundo de la posclandestinidad de Moscú o de San Petersburgo. La declaración de Brodsky con respecto al papel privado del escritor entra completamente en contradicción con la posición general que adoptó en el exilio, en parte por necesidad, pero en parte por elección consciente, y que comprendía en buena medida un papel político. Los miembros del mundo de la posclandestinidad, por su parte, a la par que insistían en la índole privada de sus propios empeños literarios, participaban en una lucha colectiva para conseguir influencia en el ámbito literario y, por lo tanto, dentro del proceso sociocultural en su conjunto. En otras palabras, el «carácter privado de la actividad literaria» se convirtió en un ideograma que permitía a figuras literarias que estaban involucradas de una manera u otra en la producción colectiva (lo cual incluye producción de sentidos políticos) negar al mismo tiempo la índole de tal actividad.

A diferencia de la situación en las décadas de 1930 o de 1950, lo que había detrás de la despolitización postsoviética no era una ausencia real de luchas políticas en el campo literario. Se trataba, por el contrario, de la posibilidad abierta por el hundimiento de la URSS de calificar de ideológica toda idea de compromiso: es decir, toda idea salvo aquella que asumía el carácter privado de la actividad literaria. Esto venía con frecuencia acompañado de la noción del poeta como «instrumento del lenguaje», capaz de transmitir significados de alguna manera expurgados de ideología. En el plano de la política, esta actitud de despolitización

¹² Joseph Brodsky, «Uncommon Visage. The Nobel Lecture» (1987), en *On Grief and Reason. Essays*, Londres, 1997, p. 40.

¹³ Aleksandr Ulanov, «Avtor kak private», *Chernovik*, núm. 12, 1997; disponible online en vavilon.ru. Ulanov (n. 1963): poeta, traductor y especialista en motores a reacción radicado en Samara.

estaba conectada con la fe, común a casi todos los escritores del mundo de la posclandestinidad, en el papel histórico incuestionablemente progresista del proyecto liberal en Rusia. En la década de 1920, los escritores apostaron por el progreso revolucionario (o, por lo menos, expresaron lealtad a la línea de Partido, a pesar de sus quejas silenciosas o públicas contra ella), con la esperanza de que su trabajo formara parte de la cultura y de la sociedad nuevas que se estaban construyendo. Los poetas del mundo de la posclandestinidad, por el contrario, apostaron por una separación de la poesía con respecto al Estado: una defensa de la esfera política frente a las exigencias utópicas y a las provocaciones del arte y una defensa del arte frente a la interferencia ideológica por parte del Estado. Este proyecto «antitotalitario» estaba basado en gran medida en una interpretación superficial y distorsionada de la experiencia occidental de la segunda mitad del siglo xx: de hecho, allí, lo que garantizaba la posibilidad de que los poetas o los intelectuales hicieran declaraciones públicas independientes no era el rechazo del compromiso político, sino, por el contrario, el dominio de sus diferentes formas.

Poética del malestar

En la década de 2000, con la instauración de la dictablanda de Putin, la poesía se encontró en una posición ambigua. Por un lado, las cualidades que los liberales rusos adscribían a la literatura y a los escritores no parecían dejar lugar para pronunciamientos civiles directos. «La literatura no está destinada a cumplir funciones sociales o políticas. No puede servir de medio de aleccionamiento o de la predicación», escribió Stanislav Savitskii en 2002:

El artista del círculo no oficial se identifica como una persona privada que no comparte los valores del colectivo ni sigue las leyes de la sociedad. No es un heraldo de las ideas del Estado, ni un bardo del pueblo y los problemas sociales y políticos sólo le interesan tangencialmente. Predica el individualismo, el *pathos* de la libertad del individuo. En la mayoría de los casos, para el escritor no oficial, la literatura es una actividad privada, doméstica, de cámara¹⁴.

Por otro lado, los nichos de oposición existentes pasaron a llenarse de autores con una orientación en líneas generales patriótico-soviética, como Aleksandr Prokhanov, que estaban justamente preparados para

¹⁴ Stanislav Savitskii, «Lichnoe delo. Leningradskaia neofitsial'naia literatura kak privatnost'», *Slavica Tergestina* 10, 2002. Savitskii (n. 1971) escribió una tesis doctoral sobre «la historia y los mitos de la literatura no oficial de Leningrado», publicada en Moscú en 2002.

alleccionar, predicar, entretener, etc.¹⁵. Esto provocó perplejidad e irritación entre la mayoría de liberales. Hubo intentos recurrentes de explicar este fenómeno como producto de un renacimiento de lo «soviético»; los comentaristas liberales volvían una y otra vez sobre marcas de nacimiento ocultas del régimen soviético que permanecían escondidas no solo dentro de las nuevas autoridades del Estado (prolongando así una tendencia represiva que se remontaba a Stalin), sino dentro de todo el orden sociopolítico. En poesía, Stanislav L'vovskii ofrecía un ejemplo entre muchos de este tropo maligno y persistente de lo «soviético»:

a veces de niño te metías en el metro, la mano abierta con unas monedas de cinco kopecks
y cuando mirabas más de cerca, desde cada una de ellas sonreía como un monstruo un radek diminuto¹⁶.

Al parecer, este tipo de deformidades impedían que la historia rusa hallara por fin resolución dentro de una sociedad capitalista «normal». Sin duda, la falta de reflexión sobre el legado soviético es en efecto un problema. Sin embargo, el énfasis subjetivo en una verdad oculta, encerrada a cal y canto cual aguja de Koshchei¹⁷, no solo mantuvo intacta la oposición entre lo «soviético» y lo «no soviético»: además, no nos permitió identificar (o, más bien, nos permitió no identificar) las especificidades de la dictadura burguesa-burocrática postsoviética y sus propiedades ideológicas y culturales. Al mismo tiempo, hizo posible que la elite intelectual, incluidos los poetas de su ala liberal, evitara toda reflexión sobre su propio papel en la formación del orden postsoviético.

A mediados de la década de 2000, empezó a surgir una nueva poesía civil que navegaba sobre la ola de la orientación subjetiva arriba mencionada, pero que, a la par, miraba con nerviosismo más allá, hacia la totalidad social. A los poetas de la década de 1960, el sentido de compromiso civil les llegaba de forma natural; para sus sucesores de la década de 2000, sin embargo, los temas civiles eran algo inorgánico, que les venía impuesto por el evidente descarrilamiento de las esperanzas que la

¹⁵ Prokhanov (n. 1938): apodado «pájaro cantor del Estado mayor», editor del semanario nacionalista *Zavtra*; su novela de 2001, *Mr. Hexogen*, un éxito de ventas, pinta el ascenso de Putin al poder como resultado de una malvada conspiración.

¹⁶ Stanislav L'vovskii, «Karl Schlegel. Medlennoe chtenie» [lectura lenta].

¹⁷ Koshchei, el Inmortal: figura amenazante del folclore eslavo, cuyo alma está oculta dentro de una aguja que está dentro de un huevo, dentro de un pato que, a su vez, está dentro de una liebre, metida por su parte dentro de un cofre de hierro, etc.

elite intelectual depositaba en una Rusia capitalista liberal. La comprensión de que no era posible evitar ahora estos temas venía acompañada de la desorientación y la incertidumbre con respecto a qué debía ser la poesía civil. Uno de los primeros ejemplos de la respuesta del mundo de la posclandestinidad a la nueva coyuntura abierta por el putinismo llegó en el año 2000 de la mano de Mikhail Sukhotin, con sus «Versos a la Primera Campaña chechena», un poema largo y mordaz escrito en la época de la llegada al poder de Putin¹⁸. Gran parte del poema está dedicado a las brutalidades infligidas durante las dos invasiones rusas de Chechenia, por ejemplo en los «campos de filtración» montados por los ocupantes:

Miles de personas fueron objeto deliberado de tortura en los «filtros»:
se las golpeó, se simuló su ejecución, se lanzó perros contra ellas,
recibieron *electroshocks*,

y no se hizo de manera accidental, sino sistemática y metódica,
imaginad, de manera sistemática y metódica.

Los perros comían sin más cachos de personas,
y con la electricidad funcionaba así: te vendaban los ojos y te
sentaban en una silla,

ponían los electrodos y daban la orden: «¡da al interruptor!»,
el interruptor se accionaba y llegaba una poderosa descarga de
electricidad.

Personas así, con los ojos vendados y las manos atadas,
eran arrojadas a fosas comunes,
cada noche en Karpinski Kurgan enterraban
50-80 personas sin dientes de oro, sin cabeza, las uñas
sobresalían de los cuerpos, he aquí otra manera en la que tapa-
ban los rastros:

quemaban los cuerpos, vertían ácido encima, recogían los huesos
(les faltaban, ciertamente, los hornos de Auschwitz),

luego trituraban los huesos y los metían en casquillos de artillería.

El director de cine Govorukhin examinó uno de estos casquillos
y declaró ante la «Rusia que él perdió»

que eran huesos de perro, el perro, y se echó tierra sobre el
asunto¹⁹.

Otros pasajes abordan las turbias maniobras políticas que llevaron a Putin al Kremlin y predicen el rumbo autoritario que tomaría su mandato con posterioridad, algo que muchos consideraban absurdo en ese momento.

¹⁸ Mikhail Sukhotin (n. 1957): poeta radicado en Moscú, activo en los círculos de la literatura sin censura desde principios de la década de 1980.

¹⁹ Karpinski Kurgan: barrio de Grozny. Stanislav Govorukhin: político y director de cine nacionalista, presidió una Comisión de la Duma sobre Chechenia cuyo informe de 1996 negaba que los soldados rusos hubieran cometido crímenes de guerra; su documental *La Rusia que perdimos* hacía un retrato color de rosa del zarismo.

¿Sabéis por qué el futuro presidente mantiene tan osado silencio sobre la economía? La gente dice: «ese es su punto flaco». Pero, en realidad, la economía es su punto fuerte, y desde luego se presentó como un hombre de negocios. Pronto nos lo demostrará: la economía será económica cuando la industria del asesinato se convierta en el noble deber de los ciudadanos con salarios garantizados, con una demanda fiable, un mercado preparado, con masivo empleo en casi todas las ramas, sacando a nuestros compatriotas de una profunda depresión para hacer de nosotros, en sus palabras, «una gran potencia», añadido por mi cuenta: de caníbales. Para los presos, los desempleados, los desfavorecidos y los disidentes, o, en realidad, para absolutamente cualquiera, construirán campos de prisioneros, campos de prisioneros, campos de prisioneros, campos de prisioneros...²⁰.

De los otros poetas del mundo de la «posclandestinidad» que han empezado a ocuparse de temas civiles, tal vez Elena Fanailova sea quien los ha desarrollado de forma más sustancial²¹. En su obra, el contexto personal de la autora (en particular, sus actividades profesionales como periodista, que la inducen a situaciones sociales turbulentas) se combina con la atmósfera de colaboracionismo cotidiano de la era de Putin, para producir una poética del malestar, de una ciudadanía angustiada y emocional. Un poema de 2011 enumera los actos que la nación perpetra «en su nombre», produciendo un melancólico retrato colectivo:

En mi nombre la nación
bebe cerveza Baltika, fuma cigarrillos Winston...

Come en Rostiks y McDonalds
viaja a Egipto y Turquía
va a la oficina
recibe una pensión
trabaja duro en jardines
roba fondos gubernamentales
conduce coches nuevos, comprados a crédito,
recogidos en Uzbekistán,
y coches viejos, robados en Alemania y en Japón.
Comercia con basura polaca y china

²⁰ Mikhail Sukhotin, «Stikhi o pervoi Chechenskoj kampanii».

²¹ Elena Fanailova (n. 1962): autora de cuatro libros de poesía; se formó y trabajó como médica en Voronezh, pero desde 1995 es corresponsal en Moscú de Radio Svoboda, la emisión en ruso de Radio Free Europe/Radio Liberty.

deja pasar el tiempo que le toca en estaciones de tren y en cárceles
 aprende y se cura
 alquila y ofrece en alquiler
 dice y hace
 cosas estúpidas...

Mata y sentencia
 supervisa y castiga
 da frutos y se multiplica
 entierra, entierra, entierra
 pare un poco...²².

La angustia de Fanailova no se resuelve en ninguna posición política clara, por lo que acaba replegándose en la experiencia estética; sin embargo, aunque con una reserva característica, logra rozar un aspecto muy importante de la politización. La poetisa incluye a su entorno profesional y a su círculo de amigos como parte orgánica de la realidad lúgubre que describe. Este envite audaz distingue el experimento de Fanailova en poesía civil de aquellos que intentan abordar de formas más predecibles heridas sociales concretas, traumas históricos, el carácter subrepticamente represivo de la vida social, etc. Su libro de 2008, *Trajes negros*, contiene algunos ejemplos sintomáticos de esta estrategia poética:

Estaba ahí, me bebí su café,
 ya en calor gracias a su vodka y su manduca,
 el dinero que costó el *buffet* habría bastado,
 discúlpenme el *pathos* socialista,
 para pagar los sueldos de médicos, enfermeras y limpiadores,
 de geógrafos, instructores militares y técnicos,
 de un hospital municipal,
 de una escuela de secundaria de pueblo.

Vi al poeta Rodionov, estaba bebiendo y riendo.
 Vi al poeta Shul'piakov, altaneramente
 sentado de espaldas al escenario, pero en una mesa con algo de comida.
 Vi al poeta Gugolev, que resultó ser
 un amigo del laureado Taskent²³.
 No llegué a ver a Leshia Aigi²⁴.
 Él y sus colegas

²² Elena Fanailova, «Natsiia za menia...», en *Lena i liudi*, Moscú, 2011.

²³ Andrei Rodionov (n. 1971): antiguo músico de punk convertido en poeta; Gleb Shul'piakov (n. 1971): poeta, novelista y traductor de Hughes y Auden; Iulii Gugolev (n. 1964): antiguo médico y periodista de televisión, también traduce del inglés.

²⁴ Aleksei Aigi (n. 1971), compositor y violinista, hijo del poeta chuvasio Gennadii Aigi (1934-2006).

supuestamente debían entretener
 a la eminencia de Taskent
 y a las personas con ropa cara y a otros,
 con sucias prendas bohemias,
 A todos los que estaban debidamente borrachos,
 en traje de noche, *pero es que hacen falta los idiotas*,
 con pequeñas caras de madera como Pinochos²⁵.

La obra de Falainova permite reflexionar sobre un nuevo tipo de ciudadanía, sobre cómo reinterpretar las relaciones entre lo personal, lo profesional y lo político.

¿Un nuevo paradigma?

La «poesía civil» se ha convertido en una parte cada vez más prominente de la vida cultural rusa, en particular a través de recitales y festivales públicos, como aquellos organizados desde 2009 por la revista *Vozdukh* [Aire] en Moscú y, en San Petersburgo, por la publicación *Translit*. Sin embargo, a la par que intentan explicar el resurgimiento de motivos civiles, muchas de las figuras clave de la poesía rusa siguen queriendo trazar una línea de demarcación entre la poesía y las declaraciones políticas propiamente dichas. De acuerdo con Dmitri Kuzmin, al poeta le está «prohibido escribir poemas políticos con un objetivo político asociado»²⁶. Stanislav L'vovskii, a su vez, ha hablado de «la necesidad de deslindar lo político y lo social respectivamente, inclusive en el arte», aseverando que la expresión directa de lo político en poesía solo es posible dentro de un arco estético limitado. Vincula esto a las peculiaridades de la situación posmoderna, que «no ha adoptado una forma madura hasta fecha reciente y que no deja lugar para ninguna declaración artística responsable que no reflexione sobre sus propios cimientos»²⁷.

Tomando cierta distancia de esta línea de pensamiento, merece la pena intentar definir el espacio de la poesía civil en la actualidad y perfilar una tipología posible. Podemos decir que la inclusión de esta o aquella realidad social o política dentro de una expresión poética no la dota de por sí de un carácter civil. Además de transmitir o registrar la experiencia que tiene el autor de algún aspecto de la realidad social o política, su

²⁵ De «?», en Elena Fanailova, *Chernye kostiumy*, Moscú, 2008.

²⁶ «Poesía y dictadura», mesa redonda en la 7ª Bienal Internacional de Poesía de Moscú, 8 de octubre de 2011: transcripción disponible en svoboda.org.

²⁷ «Vecher Stanislava L'vovskogo v tsikle 'Oni razgovarivaiut'», *Novaia literaturnaia karta Rossii*, 22 de julio de 2009.

cuales civil presupone un mínimo de capacidad de interpretación de tal realidad. Pero, en este caso, estaríamos tratando de una ciudadanía pasiva; la poesía civil activa es aquella que no solo contiene un registro, una experiencia o una interpretación de las realidades dadas, sino que adopta asimismo una postura inequívoca al respecto. Un ejemplo sería el poema de Dmitri Kuzmin, en respuesta (en contra de sus propias restricciones) al asesinato de Anna Politkovskaia: lo publicó en su *blog LiveJournal* el 8 de octubre de 2006, dos días después de su muerte, acaecida el día del cumpleaños de Putin, y empieza así: «el cumpleaños del vampiro / es un día memorable». Podríamos decir que el contenido «civil» del poema es inseparable del contenido «político»: de hecho, en muchos casos, no tiene mucho sentido hablar de una modalidad civil, sino que habría que referirse a una nueva poesía política.

El poeta y crítico Aleksandr Skidan ha caracterizado la poesía política como aquella que, «atravesando la censura, la alienación, la autorreflexión, la fragmentariedad y la escisión de la narración, nos permite descubrir grietas: pliegues de sentido de los que la ideología aún no se ha apoderado». Se trataría, prosigue, de «un arte que atrae al espectador y al lector hacia un proceso de cocreación y devenir y, al hacerlo, les permite llegar a comprender que están conectados con los cuerpos y conciencias de otros»²⁸. Politizar la poesía significa, aparte de todo lo demás, dudar de la integridad de las concepciones que uno tiene de la poesía misma; dudar no solo desde el punto de vista del discurso, sino también de sus funciones sociales, su distribución y su lugar en la sociedad. Significa abrir el texto poético a aquella contradicción que solo es posible resolver a través de la acción: una acción no individual, sino colectiva; la acción de la historia.

Este atributo de la duda es lo que ha estado en buena medida ausente en las generaciones de la clandestinidad y de la posclandestinidad en Rusia. A pesar de toda la variedad estética que las caracteriza, comparten (abierta o tácitamente, de forma consciente o inconsciente) una idea preconcebida clara y única sobre el papel de la poesía dentro de la nueva y reformada realidad postsoviética. Su visión libre de contradicciones del lugar del poeta y de la poesía, junto con la noción de que la escritura poética tiene una propiedad absolutizada de desideologización, procede

²⁸ Aleksandr Skidan, «Tezisy k politizatsii iskusstva», *Vavilon* 12, 2004. Skidan (n. 1965): poeta, ensayista y traductor radicado en San Petersburgo; entre sus libros cabe citar *Krasnoe smeshchenie* (2005; ed. inglesa: *Red Shifting*, 2007), y la colección de ensayos titulada *Summa poetiki* (2013).

de la expectativa de que en Rusia echaría raíces un capitalismo liberal adaptado a las especificaciones occidentales. Pero, en la actualidad, esta ideología se encuentra en crisis: por más que sus heraldos e ideólogos pretendieran que tenía un valor atemporal, se ha puesto al descubierto que se trata de *una ideología entre otras*.

Romper barreras

La nueva poesía política de Rusia se caracteriza por el intento de combinar un máximo de apertura a la experimentación formal con una posición política más o menos definida, ya se exprese esta directamente o de forma oblicua, a través de los propios poemas o de ensayos, críticas, eslóganes o activismo. El discurso y la práctica políticos interactúan con la poesía mediante una erosión de las barreras entre las diferentes esferas: entre el arte y la política, entre lo personal y lo político. El envite por crear un espacio único y unificado para la práctica literaria politizada es lo que convierte esto en un paradigma de izquierdas dentro de las condiciones rusas contemporáneas: para la tradición liberal, este derribo de barreras resulta imposible, incluso cuando un escritor está actuando desde la modalidad civil.

Dentro del presente plantel de poetas que trabajan en esta línea, algunos ejemplos deben bastar para dar una idea de la diversidad de enfoques formales. Pavel Arsenev (n. 1986) es una figura central dentro de este círculo: por un lado, en el plano literario, como fundador y editor de la revista *Translit*, en la que publican muchos de los nuevos poetas políticos, así como en calidad de organizador de festivales de poesía en San Petersburgo; por otro, como destacado activista estudiantil, que inventó uno de los eslóganes más conocidos de las protestas de 2011-2012 contra Putin: «*Vy nas dazhe ne predstavliaete*», que significa al mismo tiempo «ni nos representáis» y «no podéis ni imaginarnos» (el eslogan iba dirigido a toda la clase política dirigente, incluida la oposición). Su obra poética combina las *performances* activistas con la *found poetry* [poesía encontrada], desdibujando de forma creativa la frontera entre la voz directa y el comentario irónico sobre el discurso prefabricado. Un ciclo de poemas se titula «*Ready-Written*» [pre-escrito]:

Un Mayakovsky usado se vende
 en la nueva plataforma comercial de Runet.
 Enlaces de publicidad.
 Añadir al carrito.

Envía este enlace a un amigo.
 Se encontrará a todo el mundo.
 Tráfico *web* ilimitado.
 A qué dedicar tu tiempo libre.
 Imágenes.
 Más²⁹.

En cambio, Vadim Lungul (n. 1977) intenta crear una nueva poesía proletaria, tomando en consideración todo el arco de la tradición poética de izquierdas del siglo XX, desde Bertolt Brecht hasta Aleksandr Brener³⁰. El poema titulado «Conversación con un obrero» da una idea del tono y del marco de referencia de su trabajo:

Un trabajador ferroviario
 me dice que una mano
 ya no le trabaja
 –ya no puede trabajar
 con esa mano y los dedos están todos torcidos
 y no le obedecen.
 Dice que ahora es
 un tullido, un rehén de la desgracia que le ha sucedido,
 y que ya no le queda nada que esperar.
 Porque todas sus esperanzas de ganarse la vida
 están en el montón de chatarra, como él mismo.
 Después de todo, el proceso de producción y el balance de cuentas no
 tolerarán un cuerpo
 que una comisión médica ha rechazado
 con una mano torcida–
 no hay nada que hacer al respecto...

Le digo que esa misma mano, de la que él
 tanto me ha hablado, habría que quitarla y sin compasión
 tirarla a la basura, y en su lugar otra
 mano de hierro habría que fabricar.
 Mira: como la que tengo yo³¹.

Lungul, radicado en Kishinev, es un activista de la izquierda radical y su obra poética es inseparable de su praxis política: recitales en encuentros y acciones, realización de vídeos activistas, etc. Lo mismo puede decirse de Roman Osminkin (n. 1979), cuyo proyecto implica intentos de

²⁹ Pavel Arsenev, «Prodaetsia Maiakovskii», en *Bestsvetnye zelenye idei iarostno spiat*, Moscú, 2011. Este volumen forma parte de una colección publicada conjuntamente por *Translit* y la *Free Marxist Press* de Medvedev.

³⁰ Aleksandr Brener (n. 1957): poeta, artista y activista, muy conocido por el signo del dólar que hizo con espray sobre un cuadro de Malévich en Ámsterdam en 1997.

³¹ Vadim Lungul, «Razgovor s rabochim», en *Naemnym rabotnikam*, Moscú, 2010.

adaptar la tradición conceptual (en particular, la obra de Dmitri Prigov) a las necesidades de las declaraciones políticas directas³². En algunos casos, esto significa la adopción de mecanismos como la aliteración o las repeticiones hipnotizantes:

las bocas grandes dicen
 bastantes tragedias
 las bocas grandes dicen
 aún no se ha comido todo
 las bocas grandes dicen
 el sistema está en peligro
 las bocas grandes dicen
 dadnos tiempo
 las bocas grandes dicen
 daos prisa
 las bocas grandes dicen
 [no está claro]³³.

En otros lugares, Osminkin habita varios personajes, como en este poema que describe el metro de Moscú:

Soy una criatura sin domicilio fijo que intenta entrar en calor
 o soy una nueva Anna, casi Karenina, que se queda con la
 mirada fija en las vías
 Soy una persona de nacionalidad caucásica sin papeles
 o soy Lyubov Sliska, que no coge el metro pero lo amenaza
 desde un cartel electoral
 Soy la chica de ojos tristes que pellizca las cuerdas de su violín
 en los pasillos de trasbordo
 o soy la moneda que vuela hacia sus pies, pero se queda a medio
 vuelo en manos del poli
 Soy la ficha apretada en la palma llena de callos del *Gastarbeiter*
 moldavo
 o soy la señora mayor con mochila al hombro que musita que
 han infestado el lugar³⁴.

En los «dramas poéticos» de Keti Chukhrov (n. 1970, bajo el nombre de Ketevan Chukhrukidze), una escritora y teórica del arte radicada en Moscú, las voces de diferentes sujetos chocan entre sí (comerciantes, dependientes de tiendas, estudiantes, policías, fotoperiodistas,

³² Dmitri Prigov (1940-2007): poeta y artista, miembro fundador del conceptualismo moscovita, confinado por la KGB durante un breve periodo de tiempo en 1986.

³³ Extraído del poema de Roman Oskminkin, «Zasos voloden'kii», *Translit*, 10-11, 2012, p. 13.

³⁴ Roman Osminkin, «Truba», *Translit*, 4, 2008, p. 18. Lyubov Sliska: vicepresidenta de la Duma entre 2000 y 2011, antigua miembro del partido Rusia Unida.

enfermeras, refugiados, críticos de arte...). Las interacciones, que, con frecuencia, crean situaciones absurdas y diálogos que recuerdan la vanguardia del siglo XX (viene a la cabeza el ejemplo de Daniil Kharms), apuntan a los traumas del nuevo capitalismo ruso: el sometimiento social y de género, la alienación, la frustración material y la decepción política. Uno de estos dramas, «Afgan-Kuzminki», se centra en los continuos intentos de Hamlet, un comerciante al por mayor, de tener relaciones sexuales con Galia, una vendedora a la que contrata; ella accede a dormir con él a condición de que él la ascienda, pero la pareja se ve interrumpida o distraída constantemente. Su diálogo, que pasa de la cordialidad, a la hostilidad o a la indiferencia, se ve constantemente invadido por las palabras y pensamientos de otros, cuyas voces quedan a su vez sometidas a una especie de *détournement* de lo absurdo. En determinado momento, la imagen de Putin proclama desde la pantalla de televisión:

«Siempre hemos apoyado la organización,
siempre hemos vigilado la situación.

La entrada en la OMC dará nuevo impulso al desarrollo económico de Rusia.

Nos estamos acercando a la materialización de esta idea.

Queridos conciudadanos, nuestros enemigos nos impiden
entender la gran simplicidad de nuestros corazones,
nos impiden
amar y crear.

No entienden nuestra alegría,
la felicidad y la gracia,
de nuestra victoria, con la que somos capaces de morir en cualquier
montón de basura en nuestra madre patria.

Queridos conciudadanos,
cierto es que es a crédito, pero estamos ya en el paraíso
por eso brillamos, Moscú brilla,
por eso nuestro pueblo vuela en automóviles.

Cada uno de nosotros parece ahora
una fotografía de estudio»³⁵.

El entrelazamiento de diferentes discursos es también central en la obra de Anton Ochirov (n. 1978). Dentro de un solo marco político general (como en el poema «Israel», por ejemplo, que está relacionado con el conflicto palestino-israelí), Ochirov hace uso de un amplio abanico de referencias políticas, culturales, biográficas y de otro tipo,

³⁵ Keti Chukhrov, «Afgan-Kuzminki», en *Prosto liudi*, Moscú, 2010.

cuyas interconexiones no son siempre evidentes. El objetivo es revelar la interpenetración subterránea y subconsciente entre lo personal y lo político; la consecuencia formal es una forma muy personalizada, casi hermética, de *collage*:

pero ahora tengo esta voz dentro creo
que eres tú como si
 hablaras desde tu tumba

*hay muchos chavales divertidos por aquí todos se están fabricando
una bicicleta
y una mañana de estas alguien va a inventar la pólvora*

o soy yo el que habla así desde mi tumba porque tú eres

mi muerte
y yo acabo de inventarte
te crees que esto es un poema no es ruido blanco
grupo sanguíneo música antigua el rumor del
tiempo nuestro
susurro sin piloto³⁶.

¿Cómo se vincula este nuevo paradigma del compromiso, compartido por un número creciente de jóvenes poetas rusos, con fases anteriores de politización de la literatura del país? La situación es comparable a la que existía en la década de 1920 y dentro del mundo literario de la clandestinidad soviética en un aspecto decisivo: la disposición reinante a dar cabida, como cuestión de principios, a un máximo de variedad formal. La diferencia estriba en que el marco político para ello no es la fidelidad a un programa revolucionario, como en la década de 1920, ni el rechazo de una politización soviética «impuesta» (que, a continuación, supuso una fidelidad a las reformas liberales de la era postsoviética), sino la lealtad a un proyecto igualitario emancipatorio que tiene sus raíces históricas en el primer periodo soviético. El lugar del poeta en su seno sigue sin determinarse; y esta indeterminación ha inaugurado en la actualidad un espacio enorme. Se trata de un espacio en el que, en principio, ni la propaganda política directa, ni las expresiones civiles de emoción están prohibidas, pero tampoco el psicologismo «pequeñoburgués», ni los experimentos formales refinados. Lo único que importa es la negativa a considerar una u otra posición poética la única verdadera, ya sea la posición del poeta como entidad individual, heraldo público o intelectual universitario.

³⁶ Anton Ochirov, «Nekotorye teksty 2007-2008 goda», *Translit*, 5, 2009, p. 29.

Como es natural, la pertenencia a este paradigma emergente no garantiza de por sí el éxito poético, tampoco la no pertenencia. Pero se ha producido un cambio decisivo. Hasta fecha reciente, el proyecto de privatización de la poesía que se desarrolló a partir de la tradición sin censura y que ha predominado desde la década de 1990, podría presentarse como el único a la altura de los tiempos, respaldado por el curso de la historia; cualquier alternativa se rechazaba cual peligroso anacronismo. En la actualidad, parece como si esa fase de la era neoliberal esté tocando a su fin y, con ella, también el movimiento de lo colectivo hacia lo individual y de la socialización a la privatización. En estas condiciones, la hegemonía de la poética privatizada ya no puede darse por sentada, sino que debe volver a encontrar justificación, dentro de una confrontación abierta de ideas.

