



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

## El lenguaje cubofuturista. La lengua *zaum* en manifiestos, poemas y una antiópera

---

### *The Cubo-Futurist Language. The Zaum Language in Manifestos, Poems and an Anti-opera*

Autora: Érica Brasca  
Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Santa Fe, Argentina  
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25  
Publicação: Novembro de 2023  
Recebido em: 29/03/2023  
Aceito em: 08/11/2023

<https://doi.org/0.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210021>

Érica Brasca Érica Brasca.  
*El lenguaje cubofuturista. La lengua zaum  
en manifiestos, poemas y una antiópera.*  
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 188-211, 2023.



# El lenguaje cubofuturista. La lengua *zaum* en manifiestos, poemas y una antiópera

Érica Brasca\*

**Resumen:** El presente trabajo se propone abordar el lenguaje de la vanguardia futurista rusa, en particular del grupo cubofuturista “Guileia” (Гилея; Hylaea), al que se presentará sucintamente con el fin de contextualizar su producción. Se parte de la idea de que la búsqueda de lo nuevo alcanza su auge entre 1912 y 1913 en producciones literarias cuyo lenguaje fusiona imagen y sonoridad de la palabra, quitándole primacía al significado. De allí que las obras en lengua *zaum* privilegien, por un lado, el aspecto sonoro y musical y, por otro lado, el aspecto visual, la composición gráfica del libro y la puesta en página. Ambos aspectos dislocan el modo habitual de percibir una obra. En esta dirección, se analizarán tanto los manifiestos y textos programáticos de Guileia como algunos poemas y la obra *Victoria sobre el Sol*.

**Abstract:** The present work aims to address the Russian Futurist avant-garde language; particularly, that of Cubo-Futurist group “Hylaea” or “Gileya” (Гилея), which will be briefly introduced to provide context for its production. It is based on the idea that the search for the new reached its peak in literary productions between 1912 and 1913. In these works, the language merges the image and sound of words, reducing the primacy of meaning. Hence, the works in the *zaum* language privilege the aspect of sound and music on one hand, and the aspect of image, graphic design and layout on the other. Both aspects disrupt the traditional way of perceiving a work. In this regard, Hylaea manifestos and programmatic texts will be analysed, as well as a number of poems and the play *Victory over the Sun*.

**Palabras clave:** Cubofuturismo; Guileia; Zaum  
**Keywords:** Cubo-Futurism; Hylaea; Zaum

## Introducción

\* Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Doctoranda en Literatura y Estudios Críticos, en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, con una beca de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). <https://orcid.org/0000-0001-6909-2685>; e.brasca.3@gmail.com

**E**n los primeros años del siglo XX, antes de la Revolución de 1917, surgieron y se desarrollaron en Rusia numerosos grupos y asociaciones artísticas de corte vanguardista. Esta proliferación de las vanguardias se desplegó, en varios casos, en oposición al simbolismo, corriente predominante en el campo cultural de ese momento. Las vanguardias prerrevolucionarias rusas, como las vanguardias históricas en general, promovieron una ruptura radical con la tradición cultural. El futurismo, como parte de ellas, tuvo al buen gusto el canon y los ideales místicos como blancos principales.<sup>1</sup> Tanto los cubofuturistas como los egofuturistas, e incluso artistas rayonistas y poetas cercanos al expresionismo de Unión de la Juventud, estaban en la gama futurista. En el caso del cubofuturismo, pintores, escultores, poetas y filólogos lograron unir, de modo orgánico, literatura y artes plásticas en busca de lo nuevo.<sup>2</sup>

Poesía y plástica compartían inquietudes en torno a un nuevo arte y fusionaban nociones de las disciplinas. No se trataba de una mera colaboración sino de una conjugación artística basada en una nueva concepción de la creación. En este sentido, Nina Gurianova, acerca del período de la vanguardia prerrevolucionaria, señala:

Fue un momento embriagador en la historia de la cultura rusa; pintores y escritores a la búsqueda de una nueva

1 ТЕРЁХИНА, 2009, с.3. (Mis traducciones de todas las citas, salvo que se indique lo contrario).

2 ТЕРЁХИНА, 6-7.

filosofía de la práctica artística. A diferencia de la vanguardia posrevolucionaria, que dedicó sus esfuerzos a encontrar el lugar que correspondía al artista en la nueva sociedad, estos primeros vanguardistas luchaban por superar todas las fronteras utilizadas para definir el arte.<sup>3</sup>

Los primeros cubofuturistas se llamaban a sí mismos a partir de una palabra de origen eslavo, *budetliane* (будетляне), que se podría traducir como “futurianos”. El término fue propuesto por Velimir Jlébnikov, una de las figuras más relevantes del grupo no sólo en carácter de miembro fundador sino también por lo innovador de su poética. Además de Nikolai Kulbín, artista y mecenas, David Burliuk, quien nucleó a los primeros miembros, junto con sus hermanos Vladímir, artista plástico, y Nikolai, poeta, participaron en los orígenes de este grupo futurista. En la órbita se encontraban el artista plástico Kazimir Malévich, el poeta y traductor Benedikt Lívshits y Elena Guró. Esta poeta y artista petersburguesa, junto con su marido, el músico Mijaíl Matiushin, publicaron en su editorial, en abril de 1910, la primera colección grupal titulada «Садок Судей», que suele traducirse como “El vivero de los jueces”. La publicación tuvo un carácter artesanal y experimental. La cubierta estaba hecha con papel tapiz; no contaba con índice, manifiesto ni presentación; simplemente un conjunto de textos, cuyos títulos y autores se consignaron en los márgenes, por lo cual se percibía como un gran flujo textual de más de cien páginas, apenas interrumpido por nueve dibujos de V. Burliuk. Además de los tres hermanos Burliuk, publicaron sus textos Guró y su hermana, Ekaterina Nizen, Jlébnikov y Vasili Kamienski, entre otros.

Kamienski, el poeta y aviador de Perm, un pueblo en los Urales, afirma en sus memorias<sup>4</sup> que hacia 1909 ya se había fundado el futurismo ruso, como un fenómeno propio de su tiempo, la crisis y el atraso, independiente de la corriente impulsada por el italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien había lanzado su manifiesto en febrero de 1909.

---

3 GURIANOVA, 2003, p.25.

4 КАМЕНСКИЙ, 1931, с.118.

Luego, el grupo futuriano se conoció como Guileia y comenzó a intervenir, de modo cada vez más estridente, en la escena literaria. Uno de los espacios de circulación fue el bar “El Perro Vagabundo”,<sup>5</sup> que abrió sus puertas la noche del 31 de diciembre de 1911, convirtiéndose en el primer cabaret artístico y literario de Rusia, en Petersburgo, y que permanecería abierto hasta marzo de 1915. Se trataba de una suerte de sótano donde se realizaban exposiciones de arte, representaciones teatrales, musicales, se recitaban poemas y conferencias. “El Perro Vagabundo”, creado por Boris Pronin, fue un epicentro artístico-experimental, quizás comparable a lo que fuera para el dadaísmo el “Cabaret Voltaire” en Zúrich.

También fue en “El Perro Vagabundo” donde los cubofuturistas realizaban sus extravagantes veladas poéticas, en las que recitaban con la cara pintada y atuendos llamativos, o donde Víktor Shklovski, en ese entonces un estudiante universitario de unos veinte años, leyó una conferencia – luego publicada como “La resurrección de la palabra”– que constituyó una de las “primeras defensas filológicas” del futurismo y una de las causas de la creación del primer grupo formalista.<sup>6</sup> El régimen imperial se oponía a estas intervenciones escandalosas y, tal como se narra años después, “a los futuristas se les respondió con cortes de censura, con la prohibición de sus actuaciones en público, con el ladrido y aullido de toda la prensa”.<sup>7</sup>

## Una cachetada al gusto del público

En diciembre de 1912 se publicó “Cachetada al gusto del público”, lo que se conoce como el primer manifiesto del futurismo ruso, firmado por D. Burliuk, Jlébnikov y las últimas incorporaciones al grupo: Aleksei Kruchónij y Vladímir Maiakovski.

Maiakovski había nacido en Bagdati, en 1893. Tras la muerte de su padre, cuando tenía catorce años se mudó, junto con su

---

<sup>5</sup> Los datos sobre la historia del bar fueron extraídos de su actual sitio web: <https://vsobaka.ru/>

<sup>6</sup> SANMARTÍN ORTÍ, 2008, p.53.

<sup>7</sup> БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, 2001, с.202.

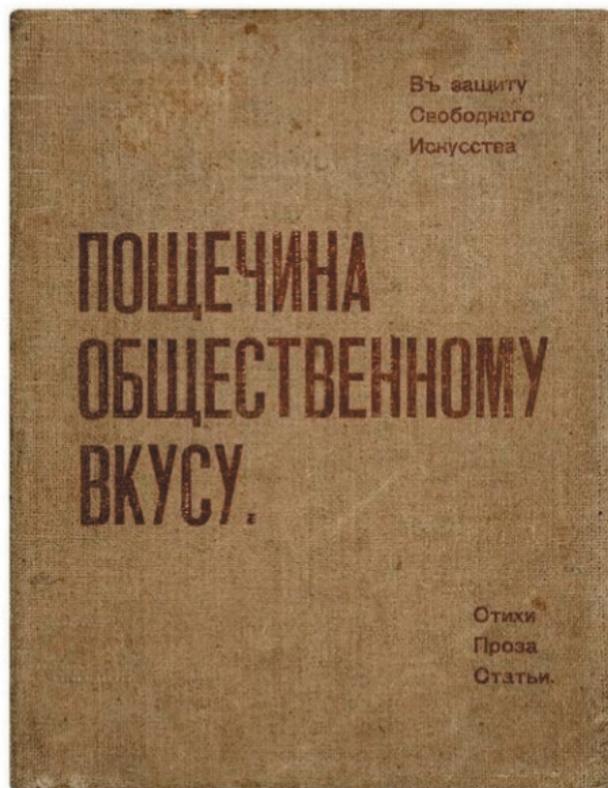


Imagen 1. Tapa "Cachetada al gusto del público. En defensa del arte libre. Poesía, prosa, artículos" (1912). Disponible en: [http://futurism.ru/manifest/1912\\_slap.html](http://futurism.ru/manifest/1912_slap.html)

madre y sus hermanas, a Moscú, donde se involucró en la actividad política y fue por ello arrestado en más de una ocasión. Expulsado y rechazado de algunas instituciones educativas, finalmente ingresó en 1911 a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, donde conoció a David Burliuk.

Por su parte, Kruchónij participó activamente de las primeras publicaciones futuristas e introdujo nuevos conceptos, tanto en escritos de carácter teórico como en poemas y, en este sentido, su poesía es quizás la más radical del grupo. Kruchónij cuenta en sus memorias, a propósito de la antología "Cachetada al gusto del público", que contenía el manifiesto homónimo, que esa rareza con cubierta de arpillera (Imagen 1) había vendido pocos ejemplares y estos fueron casi exclusivamente comprados como curiosidad. A su vez, el grupo había preparado un folleto sólo con el texto del manifiesto para distribuir en Moscú, que tuvo una

recepción polémica, en febrero de 1913.<sup>8</sup>

Descontando lo explícito del título, "Cachetada al gusto del público", al comienzo del texto los firmantes del manifiesto señalan, en un gesto típicamente rupturista, que "el pasado es estrecho" y "solamente nosotros somos el rostro de nuestro Tiempo".<sup>9</sup> Aparece, entonces, una postura de negación de todo lo precedente y de desprecio por la tradición literaria, tanto por los clásicos rusos – Pushkin, Dostoievski y Tolstói – como por los contemporáneos – Maksím Gorki, entre otros – y sobre todo en contra de los poetas simbolistas – Blok y Balmónt –; todos mencionados en el manifiesto.

Asimismo, surge la crisis del autor individual y la necesidad de un nosotros. Plantean que quienes escriben poesía poseen una serie de derechos en relación al estatuto de la

<sup>8</sup> КРУЧЁНЫХ, 2006, с.71.

<sup>9</sup> БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, с.129.

lengua poética: el derecho a acrecentar su vocabulario, incluso inventando palabras, y el derecho a “mantenerse de pie en la roca de la palabra ‘nosotros’ en medio del mar de indignación y silbidos”.<sup>10</sup>

Finalmente, advierten que, si aún quedan resabios del “buen gusto” o del “sentido común”, en sus palabras también irrumpe una nueva belleza: la de la palabra autosuficiente, es decir, la palabra como tal, como fuerza independiente. En este momento, entonces, el cubofuturismo delineó lo que consideraban los derechos de los poetas y, luego, esbozó un programa en torno a la distinción entre lenguaje poético y lenguaje común. Estos derechos implicaban, fundamentalmente, la experimentación con la materia verbal, en los niveles gráficos, fonéticos, sintácticos, gramaticales, etc.

Si bien algunos futurianos – en especial, Jlébnikov – con anterioridad a este manifiesto ya indagaban nuevos procedimientos de la palabra en la poesía, e incluso, como se señaló más arriba, en 1910 comenzó a circular una publicación colectiva, cabe ubicar este texto programático como hecho fundamental en la historia del grupo. La irrupción de “Cachetada al gusto del público” adquirió más peso y atención de la crítica, debido a la estridencia de algunos enunciados, e instaura el origen de la ruptura con una institución literaria fuertemente establecida. Pero además, en las líneas de este manifiesto, se halla el principio experimental que el grupo desarrolló en sus obras literarias, cuyas propuestas centrales se vinculan con la renovación de las formas. A partir de los principios comunes determinados en el manifiesto, la idea de lo nuevo se configura de diferentes maneras, conforme a la trayectoria de sus autores, al género de la obra, al procedimiento con el lenguaje y al efecto que produce, entre otros. En esa dirección, a continuación se problematizará la idea de lo nuevo en *Victoria sobre el Sol*, dado que esta obra permite discernir las operaciones sobre el género ópera y, entre ellas, se destaca la introducción de un nuevo lenguaje, el transracional.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

## ***Victoria sobre el Sol, una antiópera***

El año 1913 fue clave para el grupo por varios motivos. Por un lado, realizaron numerosas publicaciones en las cuales formularon sus propuestas para una nueva poesía. En febrero, nuevamente por la editorial de Matiushin y Guró, publicaron “El vivero de los jueces II” («Садок Судей II»), con un formato que lo conectaba con el anterior. En esta ocasión, sí contuvo índice y un prefacio a modo de manifiesto firmado por quienes publicaron textos y/o dibujos. Además, Kruchónij publicó folletos y declaraciones en torno a “la palabra como tal” y a la “poesía *zaum*”, así como también una antología colectiva dedicada a Elena Guró, quien había fallecido en mayo de ese año.

Por otro lado, el grupo adhirió a la Unión de la Juventud, una sociedad artística de Petersburgo fundada en 1909 por Matiushin y Guró, a la que se sumaron también Vladímir Tatlin y Malévich.<sup>11</sup> Enmarcarse en una sociedad de este tipo les permitió concretar nuevos proyectos colectivos e interdisciplinarios a mayor escala.

En julio de 1913 se celebró el Primer Congreso Panruso de Futuristas, que contó con apenas tres participantes: Matiushin, como presidente, y Malévich y Kruchónij, como delegados. Se esperaba la participación de Jlébnikov, que no pudo asistir por problemas económicos.<sup>12</sup> En las declaraciones de ese congreso manifestaron la necesidad de sacar al teatro ruso del retraso y crear un teatro futurista.<sup>13</sup> Estas declaraciones comparten el diagnóstico con el manifiesto de 1912: las artes, debido a su estancamiento, reclaman nuevas formas.

Con este encuentro como antecedente y producto de aquella unión surgió *Victoria sobre el Sol*, la primera ópera futurista, presentada en diciembre de 1913 en el Teatro Luna Park de Petersburgo, donde también se representó, en esos días, la tragedia *Vladímir Maiakovski*, que suscitó escándalo en la prensa.

---

11 ТЕРЁХИНА, с.11.

12 МАЛЕВИЧ, 1995, с.347.

13 МАЛЕВИЧ, с.19.

## El lenguaje cubofuturista...



Imagen 2. Bocetos de Malévích para el vestuario de *Victoria sobre el Sol*. Disponible en: <http://www.k-malevich.ru/tvorchestvo/pobeda-nad-solncem.html>

En este caso, lo nuevo se configura como un modo históricamente diferente de concebir una obra, es decir, un modo que tuerza las convenciones del género. En *Victoria sobre el Sol* se realizan varias operaciones de desviación de las reglas de la ópera, en la que convergen lenguajes artísticos, aunque sin ajustarse a las convenciones propias del género, sino de modo vanguardista: Jlébnikov escribió el prólogo, que lejos de

presentar el argumento lo esfumaba con su lenguaje *zaum*. Malévich estuvo a cargo de la escenografía y diseñó los vestuarios caricaturizados; Kruchónij escribió el libreto – también incluyendo fragmentos *zaum* – y Matiushin compuso la música de la obra, que – a falta de orquesta – fue ejecutada en un piano viejo que sonaba mal. Kruchónij narra que, como la Unión no tenía suficientes fondos para representar las dos obras, reclutaron estudiantes y aficionados para que interpretaran los papeles y contaron con apenas dos cantantes profesionales, quienes pidieron que sus nombres no aparezcan en el programa.<sup>14</sup>

La representación de *Victoria sobre el Sol* conllevó diversos problemas, algunos de los cuales explican que no se conserven demasiados registros de la obra y hoy se trabaje con reconstrucciones. En primer lugar, el bajo presupuesto, que influía tanto en la carencia de actores o cantantes profesionales, como en la calidad de los materiales para realizar los trajes. A su vez, los vestuarios (Imagen 2), algo aparatosos y con máscaras, dificultaban los movimientos y la dicción de los más de veinte personajes en escena. En segundo lugar, el libreto concedía demasiado a la improvisación y contó solamente con dos ensayos, por lo que fue una suerte de *performance*.<sup>15</sup> En tercer lugar, el empleo del lenguaje transracional, al que Gerald Janecek define como una palabra o lengua de significado indefinido y lo clasifica acorde al nivel lingüístico que disloca. De este modo, Janecek propone las categorías de “*zaum fonético*”, “*zaum morfológico*”, “*zaum sintáctico*” y, también, “*zaum suprasintáctico*” para aquellos fenómenos que no tienen que ver directamente con la transgresión de alguno de estos niveles sino con juicios más complejos, como el absurdo o la parodia.<sup>16</sup> En este sentido, señala que *Victoria sobre Sol* presenta todos los tipos de *zaum* que van “de la fonética a la semántica en el marco de una sátira bastante comprensible

---

14 КРУЧЁНЫХ, с.270.

15 KIBLITSKY, 2016, p.119.

16 JANECEK, 1996, p.5.

sobre las convenciones del teatro burgués o su inversión”.<sup>17</sup>

El empleo de este procedimiento conllevó que el libreto se percibiera como algo abstruso y desorientara al público, que reía y abucheaba al mismo tiempo. De todas formas, como afirma Iván García Sala, algunos de quienes asistieron a la representación no esperaban una ópera en su sentido clásico sino que buscaban, precisamente, asistir a un escándalo, dada la repercusión en la prensa de la tragedia de Maiakovski representada unos días antes. Y otros, de alguna manera, ya estaban acostumbrados; formaban parte de ese pequeño público lector y espectador que, paulatinamente, se había conformado en las noches futuristas en “El Perro Vagabundo”.<sup>18</sup> Los futurianos ya habían logrado que sus nombres aparecieran en la prensa, siempre ligados al escándalo y la polémica, y habían captado la atención de algunos intelectuales.

Por otra parte, esta anti-ópera, que estrictamente no despliega un argumento sino que da saltos temáticos bruscos en cada cuadro,<sup>19</sup> está dividida en dos partes. En la primera se captura y se derrota al Sol y, en la segunda, la acción se sitúa en “el décimo país”, en un futuro con un nuevo orden en el que no rigen las leyes espaciotemporales convencionales. En la última escena, cae un pedazo del ala de un aeroplano y su piloto festeja estar vivo. Inmediatamente después, se concluye la obra anunciando: “el mundo perecerá pero nosotros no”.<sup>20</sup> Según García Sala, ese accidente de la obra hace referencia al que tuvo Kamienski en 1912, además de que la aviación era una las obsesiones de Guileia.<sup>21</sup>

*Victoria sobre el Sol* no sólo fue un hito en la historia del futurismo sino que además, durante mucho tiempo, se creyó – a partir de declaraciones de Malévich – que fue en aquella mítica representación donde apareció por primera vez *El*

---

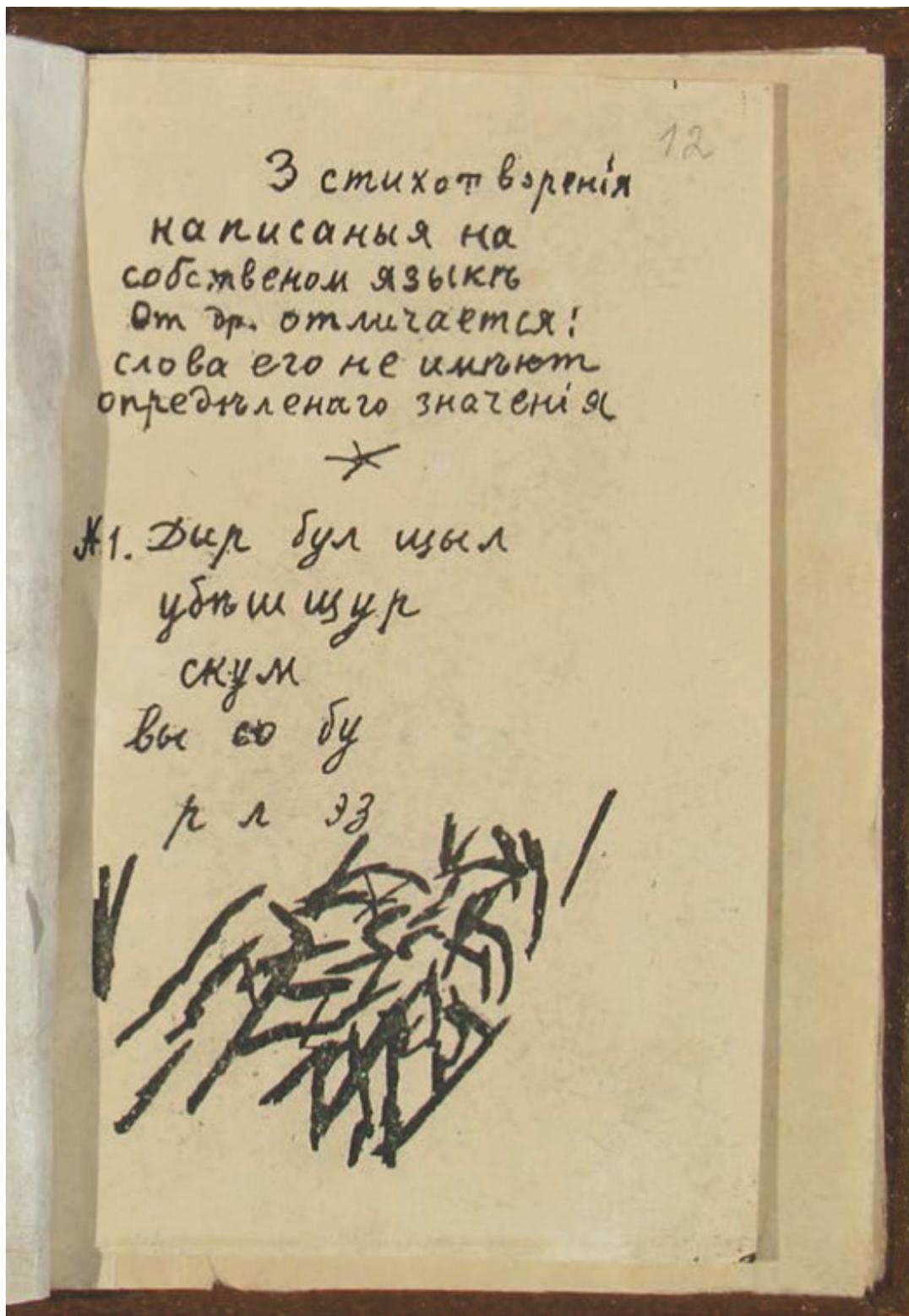
17 JANECEK, p.114.

18 GARCÍA SALA, 2013, p.184.

19 КРУЧЁНЫХ, с.276.

20 КРУЧЁНЫХ И МАТЮШИН, 1913, с.15.

21 GARCÍA SALA, p.201.



12  
З стихотворенія  
написаня на  
собственной языкѣ  
От др. отмигается!  
слова его не имеют  
определеннаго значенія

\*

Ж1. Дир бул изыл  
убьш шур  
скул  
вы со бу

р л эз

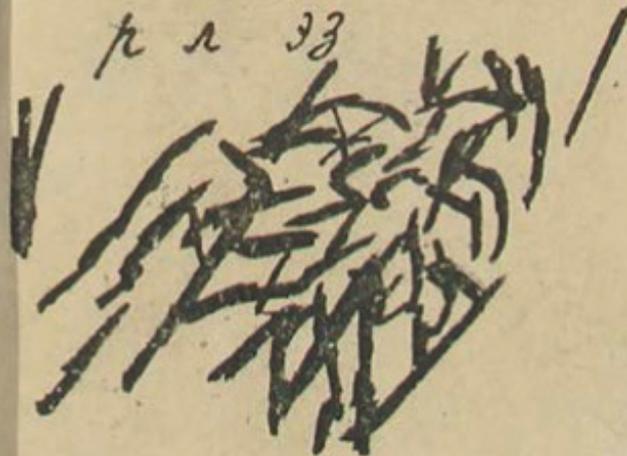


Imagen 3. Página del poema *zaum* "Dir bul schil" de A. Kruchónij. Disponible en: <http://elib.shpl.ru/nodes/3180-kruchenyh-a-e-pomada-m-1913#mode/inspect/page/27/zoom/4>

*cuadrado negro*.<sup>22</sup> Aunque, como develaron investigaciones posteriores,<sup>23</sup> la datación exacta no es en 1913, resulta significativo el lugar que Malévich le otorga a esta obra conjunta dentro de su producción. Mientras que un cuadrado negro – en palabras de su creador – es un embrión de todas las posibilidades, el Sol es lo ya dado, lo inalcanzable, lo superior. El cuadrado negro está en las antípodas del Sol, una esfera ígnea. En la obra, efectivamente, el Sol es destruido y adviene un mundo nuevo, sin su claridad. En este sentido, la figura del Sol admite varias interpretaciones. Algunas la asocian con un triunfo de la tecnología sobre la naturaleza, en el marco del estancado progreso técnico de la Rusia imperial. Por su parte, Kruchónij señala que ya desde el título se advierte una línea anti-simbolista, ya que el Sol fue un emblema de esta poesía durante su apogeo.<sup>24</sup> Por último, Evgueni Steiner lo considera un gesto contra Pushkin, es decir, contra “el sol de la poesía rusa”, a quien, por otra parte, ya habían propuesto arrojarlo por “la nave de la contemporaneidad” en el manifiesto del año anterior. Ciertamente, el tópico contra el Sol, con todas sus representaciones y lecturas, aparece a menudo en la poesía cubofuturista, así como también cierta fascinación por la aviación. En relación con esto, Kruchónij remite a unos versos de Maiakovski del mismo año, que condensan la escena del aviador: “gritó el aeroplano y allí cayó, / donde al sol herido el ojo le goteaba”.<sup>25</sup>

## La lengua zaum

En 1913, Kruchónij publica *Pintalabios* («Помада»), en el que incluye “Dir bul schil”, un poema emblemático escrito en *zaum*. A continuación, se ofrece la transcripción de la página (Imagen 3) y la traducción, tanto de la nota introductoria como del poema:

---

22 VAKAR, 2019, p.11.

23 VAKAR, p.14.

24 КРУЧЁНЫХ, с.274.

25 МАЯКОВСКИЙ, 1957, с.51, Т1.

3 стихотворения	3 poemas
написанные на	escritos en
собственном языке	una lengua propia
от др. отличается:	que difiere de otros:
слова его не имеют	las palabras no tienen
определенного значения	significado definido

№1. Дыр бул щыл	№1. Dir bul schil
убеш щур	ubesh schur
скуп	skum
вы со бу	vi so bu
р л эз	r l ez

El poema consta de cinco versos y, como se anuncia en la nota que lo antecede, las palabras que lo componen no corresponden a una acepción concreta en la lengua rusa. No obstante, según afirmara el propio autor, en un folleto de ese mismo año, esos cinco versos contenían “más nacionalidad rusa que toda la poesía de Pushkin”.<sup>26</sup>

En principio, este poema puede ser calificado dentro de la poesía fonética cultivada por los movimientos futuristas y dadaístas, como “Karawane” del poeta dadá Hugo Ball, por mencionar un ejemplo. En el seno de Guileia, “Dir bul schil” tuvo un lugar central en la elaboración de la noción de *zaum* y de diversas teorías sobre el aspecto sonoro de la palabra poética.

Ahora bien, en qué consiste concretamente la lengua *zaum* en este caso. Primeramente cabe aclarar que el neologismo *zaum* («заумь») significa más allá de la razón, transmental. Con este término se designa al lenguaje poético que Guileia puso en juego en sus producciones, especialmente, Jlébnikov y Kruchónij.<sup>27</sup> A menudo se vincula el *zaum* poético con abstraccionismo plástico, en tanto ambos utilizaron técnicas para

<sup>26</sup> MARKOV, 1968, p.44.

<sup>27</sup> Kruchónij también indagó en el *sdvig* (сдвиг), un procedimiento vinculado al del *zaum*. Cf. López Arriazu, *Ensayos eslavos*, 2019, p.164, y Markov, p.342.

desvincular la obra de su modo de representación tradicional. No obstante, la vanguardia rusa en general tuvo como premisa ser no-mimética.<sup>28</sup>

La poesía *zaum* supone una experimentación con la materia verbal en torno a un desplazamiento de la sintaxis convencional. En este sentido, en los textos *zaum* se observan neologismos, juegos etimológicos, yuxtaposición de sentidos, falta de concordancia gramatical, inclusión de onomatopeyas, omisión de elementos constitutivos, incorporación de números y grafías particulares, entre otros. En rasgos generales, el fin de estas operaciones de dislocación o alteración es dotar de preeminencia a las características fónicas, en lugar de su significado. El resultado se percibe como un texto abstruso, donde prevalece lo intuitivo por sobre lo racional, dado que deja de lado las normas convencionales de la lengua.

Sin embargo, los poemas *zaum* no son todos tan radicales como "Dir bul schil". El siguiente pertenece a Jlébnikov:<sup>29</sup>

Бобэ́оби пелись губы.

Вээо́ми пелись взоры.

Пиэ́ео пелись брови.

Лиэ́ээй пелся облик.

Гзи-гзи-гзе́о пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо.

Por *bobeóbi* se cantaban los labios.

Por *veeómi* se cantaban las miradas.

Por *pieeo* se cantaban las cejas.

Por *lieeei* se cantaba el semblante.

Por *gzi-gzi-gzeo* se cantaba la cadena.

Así, en el lienzo de ciertas concordancias

fuera de dimensión vivía el Rostro.

Los primeros cinco versos comienzan con palabras en *zaum*, que aparecen en cursivas en la traducción. Sobre la elección de estas palabras, se han señalado algunas correspondencias entre sonidos y colores; por ejemplo, para Jlébnikov, la consonante "b" tendría un color rojo, como los labios (en ruso *gubi*), y de allí *bobeóbi*.<sup>30</sup> No obstante, la interpretación de estas palabras puede tener diversos matices, porque no hay un sentido

---

28 GROYS, 2016, p.76.

29 ХЛЕБНИКОВ, с.198, Т1.

30 ХЛЕБНИКОВ, с.476, Т1.

dado explícitamente, pero sí es posible observar el lugar de cada una de ellas, ya que en el conjunto del poema se percibe su construcción. A su vez, a través de la figura de la sinestesia se pone de manifiesto la trasposición de sensaciones propias del orden auditivo a elementos del orden visual, vinculando ciertos sonidos con las partes de un rostro pintado en un cuadro. No constituye estrictamente una representación o una descripción de un retrato, sino que el rostro se presenta por fragmentos, de modo cubista, que genera sensaciones “fuera de dimensión”. Es decir, en los primeros versos se presenta una suerte de *zoom* en el retrato, donde labios, miradas y cejas se asocian con una melodía propia, y luego – como alejando la mirada – se perciben el semblante y la cadena, hasta alcanzar la dimensión total del “Rostro” en el lienzo.

Jlébnikov rastrea históricamente en distintos tipos de discurso la presencia de lo transracional y la encuentra, por ejemplo, en los conjuros mágicos, en composiciones lúdicas. Detecta, también, que los rezos de muchos pueblos tienen, para quienes oran, una lengua incomprensible.<sup>31</sup> En este sentido, afirma que este tipo de lenguaje no aporta nada directamente a la conciencia pero sí ejerce cierto poder sobre ella.<sup>32</sup>

La creación de palabras<sup>33</sup> a partir de la etimología induce a Jlébnikov a una búsqueda de universalidad por medio de estas operaciones, contemplando una potencial lengua común. En este sentido, Jlébnikov percibe en las palabras *zaum* la posibilidad de mancomunar y las contrapone a las lenguas racionales que han desunido a los seres humanos. Para el poeta, la palabra “vive una doble vida”. Mientras que en la lengua cotidiana las palabras están atadas a un significado históricamente determinado por cada grupo social que la usa, en la lengua *zaum* las palabras se ven libradas de esas ataduras.

---

31 ХЛЕБНИКОВ, с.274, Т6, часть 1.

32 ХЛЕБНИКОВ, с.173, Т6, часть 1.

33 Sobre esto véase el poema “Hechizo con risa” («Заклятие смехом») en el que a partir de una raíz, por medio de la derivación, crea distintas clases de palabras. Para el análisis de la poesía de Jlébnikov, Cf. “La poesía rusa actual” de Roman Jakobson.

Asimismo, esto se vincula con “la palabra como tal” o “la palabra autosuficiente”, en tanto no alude a una palabra sin sentido, sino a una que tiene valor en sí misma. Por eso, Guileia manifestaba la necesidad de liberar a la palabra del yugo de su significado habitual, de intentar reconstruir su originalidad primitiva, emancipándola de su función en el discurso cotidiano y del mundo del referente. Para Jean-Claude Lanne esto constituye parte de la utopía futurista:

En la síntesis futurista entre pasado y futuro, Oriente y Occidente, la nueva palabra poética fluye hacia sus orígenes arcaicos y mágicos: el verbo, el acto elocutorio están investidos de la función suprema, creadora de la novedad absoluta. La Palabra, en esta utopía radical de amor a lo nuevo, recupera su eficacia original según el modelo sagrado de *hágase la luz*.<sup>34</sup>

De acuerdo con Lanne, dado que el tiempo sedimenta sentidos en la lengua, alienando las palabras, los futurianos han intentado “superar esa degradación semántica”. En esa dirección, en la “Declaración de la palabra como tal”, Kruchónij expresa:

Las palabras mueren, el mundo es eternamente joven. El artista ve al mundo de un nuevo modo y, como Adán, da a todo un nombre. El lirio es hermoso, pero la palabra lirio es fea, demasiado usada y “manoseada”. Por eso, yo llamo *eui* a los lirios: esa es la esencia original que se reconstruye.<sup>35</sup>

En relación con esto, Shklovski, en “La resurrección de la palabra”,<sup>36</sup> comparte el análisis con los futuristas sobre la “muerte” de la palabra poética, sobre su desgaste, y advierte que son ellos quienes abren camino a una nueva forma poética, a partir de las palabras arbitrarias y derivadas. La lengua de los futuristas es, según Shklovski, ininteligible, difícil, no se lee como un boletín, y arguye que la comprensibilidad no

---

34 LANNE, 1996, p.236.

35 КРУЧЁНЫХ, с.287.

36 Shklovski en esta etapa se autopercebe futurista. El texto retoma la conferencia arriba mencionada, que constituye la primera defensa pública del futurismo, y se centró en el problema de la perceptibilidad de la forma y el efecto estético de una poética antimimética. En artículos de esos años, “Premisas del futurismo” (1915), “Sobre la poesía y la lengua *zaum*” y “Potebniá” (1916), y también en “El arte como procedimiento” (1917), Shklovski continúa el desarrollo de aquel texto inicial.

es un requisito indispensable de la lengua poética. Por el contrario, señala que a menudo “la historia del arte nos muestra que la lengua de la poesía es una lengua semicomprendible”.<sup>37</sup> Jlébnikov, en esa sintonía, considera que el poema puede ser comprensible o incomprensible pero debe ser auténtico, verdadero.<sup>38</sup> Esa autenticidad puede vincularse con la reconstrucción de una naturaleza primitiva de la palabra y de allí que el criterio de inteligibilidad se encuentre, muchas veces, supeditado al sonoro.

Al contrastar el procedimiento *zaum* empleado por Jlébnikov y por Kruchónij se advierte una configuración distinta en cada caso, que lleva a problematizar “lo nuevo” en este tipo de lenguaje. Kruchónij expresa que las palabras contenidas en su poema no tienen un significado definido y, en consecuencia, exhibe sonidos que no contienen un significado predeterminado. El poeta sostiene que “una nueva forma verbal crea un nuevo contenido, y no a la inversa”<sup>39</sup> y, en tal sentido, cabe pensar que lo nuevo aquí se articula a partir del rechazo a la relación convencional entre significado y significante. Por su parte, Jlébnikov encuentra que el lenguaje transracional estuvo presente en otros discursos, por lo que no sería estrictamente algo nuevo en sí mismo. No obstante, aquello que ya existía, según la indagación de Jlébnikov, se introduce como procedimiento poético. La creación de esta técnica, desde la perspectiva de Shklovski, recupera lo original, revive la palabra en tanto desautomatiza la forma poética. Por este motivo, resulta fundamental revisar esta vanguardia a la luz del contexto de producción de los primeros estudios de los formalistas.

## Las ediciones de libros

Además de privilegiar el aspecto sonoro del lenguaje, Guileia ha otorgado un estatus especial a la concepción y composición gráfica del libro, que pone de relieve el valor que toma la imagen en su poesía.

---

37 ШКЛОВСКИЙ, 2018, с.126.

38 ХЛЕБНИКОВ, с.275, Т6, часть 1.

39 КРУЧЁНЫХ, с.287.



Imagen 4. Portadas de Natalia Goncharova, 1912. Disponible en: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post481619666/>

En cuanto al aspecto concretamente material cabe mencionar que los libros futuristas “eran pequeños, toscos, llamativos – por dentro y por fuera – y baratos. La mayoría de las ediciones litográficas costaban entre 30 y 70 kopeks”.<sup>40</sup> En sus inicios, artistas del cubofuturismo (sobre todo Kruchónij) realizaron publicaciones de “autoescritura”, es decir, manuscritos. Estos libros – que prescindían del impreso tradicional – contenían poemas escritos a mano por el autor que, a través de la técnica litográfica, reproducían en tiradas pequeñas. Los textos se imprimían sobre una de las carillas de la página y podían estar acompañados por dibujos, como el caso de “Dir bul schil” (Imagen 3). Esto les permitía jugar con la puesta en página, con el aspecto visual del poema, dibujando letras y símbolos para incorporar sentidos en el texto, para generar un efecto en la percepción. Tal como lo manifiestan en el prefacio a “El vivero de los jueces II”, entienden la escritura a mano como un componente del impulso poético que, además, permite “dotar de contenido a las palabras según sus características gráficas

y fónicas".<sup>41</sup>

A su vez, al confeccionar artesanalmente las publicaciones, de tirada no industrial, desafiaban la idea de libro que suponía una reproducción en serie, un impreso uniforme, tipografía lineal, etc. Incluso, en algunos casos, han logrado que



Imagen 5. Tapas de "El vivero de los jueces" (1910) y "El vivero de los jueces II" (1913). Disponibles en: [http://domvelimira.ru/hlebnikov/about\\_futurizm/index.php](http://domvelimira.ru/hlebnikov/about_futurizm/index.php)

cada ejemplar fuera singular, como se puede observar en los *collages* de Natalia Goncharova (Imagen 4).

Asimismo, cabe recordar la caracterización de las dos colecciones de "El vivero..." (Imagen 5), en las que se utilizó el papel tapiz con que solían empapelarse los departamentos pobres, como protesta a las ediciones burguesas de lujo,<sup>42</sup> o la cubierta de arpillera en "Cachetada al gusto del público" (Imagen 1).

No obstante, el futurismo ruso también experimentó con la tipografía, aunque este procedimiento es más usual entre las vanguardias. El libro "manuscrito" como característica

---

40 GURIANOVA, p.29.

41 БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, с.130.

42 КАМЕНСКИЙ, с.113.

específica de esta tendencia cambia después de la Revolución, donde primó el trabajo con la técnica del fotomontaje, como lo hicieron los artistas soviéticos El Lisitski o Aleksandr Ródchenko.

La aparición de poemas manuscritos en el interior de varios libros futuristas otorga un valor gráfico a la palabra que no sólo se lee sino también se ve. Es decir, principalmente se ve la forma, la imagen de la palabra, y queda en segundo plano la lectura interpretativa de sus significados. Esto refuerza, junto con el aspecto sonoro, ese sentido transmental que proponían algunos futurianos en sus obras, desmantelando el valor eminentemente semántico de la palabra poética. Al respecto señala Gurianova: “en el espectáculo sincrético del libro futurista, la realidad visual de las palabras transracionales, como la del juego, se ve privada de toda función comunicativa utilitaria y se convierte en entidad dominante y autosuficiente”.<sup>43</sup>

El tipo de edición de los libros de este grupo añade una operación de configuración de lo nuevo a las ya mencionadas, que tiende a ponderar el aspecto visual, la disposición de las imágenes, la composición gráfica del libro y la puesta en página. Con todo, se puede afirmar, siguiendo a Gurianova, que tales operaciones lograron que el libro en sí mismo se convierta en obra y, en consecuencia, las palabras que lo componen “funcionan más como objeto de creación que como medio de comunicación”.<sup>44</sup>

## Palabras finales

Durante la Primera Guerra Mundial, Guileia comienza a desintegrarse. Lívshits, V. Burliuk y Shklovski pelearon en el frente; Kamienski estaba en los Urales; Kruchónij, en Georgia con otro grupo futurista, y Jlébnikov, errante. Por su parte, Maiakovski se apuntó como voluntario pero no lo admitieron.<sup>45</sup> Además, cierra “El Perro Vagabundo”, y fue entonces cuando las reuniones futuristas comenzaron a realizarse en

---

43 GURIANOVA, p.31.

44 GURIANOVA, p.25.

45 МАЯКОВСКИЙ, с.20, Т1.

la casa del teórico formalista Ósip Brik y su esposa Lili. Allí, Maiakovski entabla un vínculo con ambos, que signaría su vida y su obra.

En ese momento los cubofuturistas tuvieron una postura antibelicista y, como se declaró años después, “fueron los primeros y únicos en el arte ruso que, tapando el balbuceo de los cantores de la guerra (Gorodetski, Gumilióv y otros), maldijeron la guerra, lucharon contra ella con todas las armas del arte”.<sup>46</sup>

Paulatinamente Maiakovski ganó protagonismo en la escena literaria, de la que poco tiempo después sería referente. Encabezó, entre otras organizaciones artísticas de la vanguardia posrevolucionaria, el Frente de Izquierda de las Artes (LEF), que funcionó como una especie de epílogo del cubofuturismo.

En un manifiesto escrito hacia finales de 1915, Maiakovski, además de polemizar con la crítica literaria y periodística, declaró que el futurismo ya había muerto como grupo particular pero que se había derramado sobre todo el pueblo. En el contexto de la catástrofe y muertes causadas por la guerra, la idea de destrucción que atravesaba las propuestas del futurismo –planteadas a través del rechazo de la vieja poética, de la tradición artística– alcanzaba su consumación “más real”:

Como ven, ni un edificio, ni un rincón confortable, sino destrucción, anarquismo. De esto se reían los filisteos, como de la extravagancia de los locos, pero resultó ser una “intuición diabólica”, materializada en el tempestuoso presente. La guerra, extendiendo las fronteras de los Estados y el cerebro, obliga a atravesar las fronteras hasta ayer desconocidas.<sup>47</sup>

Maiakovski consideró que las atrocidades de la guerra habían llevado a tocar el fondo más oscuro del humanismo, del que, a pesar de todo, resurgiría algo mejor. En cierto modo ya veía en esa guerra el prefacio de la revolución, del nacimiento de algo nuevo, como lo expresa en algunas líneas de *Guerra y mundo*.<sup>48</sup>

---

46 БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, с.202.

47 МАЯКОВСКИЙ, с.291, Т1.

48 МАЯКОВСКИЙ, с.189, Т1.

некому будет человека мучить.	No habrá quien torture a una persona.
Люди рождаются,	La gente nacerá,
настоящие люди,	la gente verdadera,
бога самого милосердней и лучше.	más misericordiosa y mejor que dios.

Con todo lo expuesto, se ha intentado caracterizar, a través de la selección de algunos textos representativos, un período del cubofuturismo ruso en que se dieron profusas experimentaciones artísticas que permitieron delinear un programa teórico, plástico y poético rupturista. Se ha destacado su renuncia a la representación tradicional, mimética y simbólica, para cultivar un lenguaje nuevo. En cuanto a la poesía, los procedimientos empleados han otorgado amplitud a la palabra poética, que ya no está centrada en el significado sino que busca generar sentido a partir del sonido o la grafía. Por este motivo, se ha señalado que la poesía *zaum* privilegia aspectos sonoros y visuales del poema. Estas prácticas le otorgaron al grupo Guileia un lugar central en el campo de las innovaciones formales, en la conformación de las vanguardias que le sucedieron y en la formulación de los estudios sobre la palabra poética del primer formalismo.

Como se ha sostenido, las experimentaciones formales del grupo alcanzaron su auge entre 1912 y 1913 en obras que se propusieron desarticular el modo habitual de creación y, en consecuencia, de percepción. Para ello, tales experimentaciones se han centrado en la idea de un nuevo lenguaje que no tenga preponderancia por el significado sino que fusione imagen y sonido de la palabra. Para problematizar la idea de lo nuevo, desde luego, fue imprescindible situar las obras en su contexto de producción y dentro del sistema al que pertenecen. En tal sentido, el repaso tanto de los itinerarios individuales como de la historia del grupo (por otra parte, escasamente difundidos en castellano) permitieron reponer de qué manera a partir de la propuesta de renovación de las formas artísticas se han generado distintas producciones en relación a lo nuevo, ya fuera en una “anti-ópera”, en un poema o en un manifiesto.

## Referencias bibliográficas

- GARCÍA SALA, Iván. "Dossier: Futurismo ruso", en *Telón de fondo* N°18, Buenos Aires, 2013.
- GROYS, Boris. "Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malevich", en *Arte en flujo*. CABA, Caja Negra, 2016, pp.75-89. Trad. Paola Cortes Rocca.
- GURIANOVA, Nina. "Juego en el Infierno; duro trabajo en el Cielo: la deconstrucción del canon en los libros futuristas rusos", en *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*. Madrid, Documenta, 2003, pp.24-32.
- JANECEK, Gerald. *The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego State University Press, 1996.
- KIBLITSKY, Joseph. "Sobre la reconstrucción de la ópera *Victoria sobre el sol*", en *Kazimir Malevich*. Buenos Aires, Proa, 2016.
- LANNE, Jean-Claude. "L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij". In: *Revue des études slaves*, tome 68, fascicule 2, 1996, pp.223-237.
- MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. University of California Press, 1968.
- SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid, Lengua de trapo, 2008.
- STEINER, Evgeny. "Programme Notes: Throwing Pushkin Overboard // Victory Over the Sun", 2009. Disponible en: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1226>. Acceso 06/02/2023.
- VAKAR, Irina. "New Information Concerning *The Black Square*", en Christina Lodder (ed.), *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Boston, Brill, 2019, pp.29-43.
- БРОДСКИЙ, Н. Л. и СИДОРОВ, Н. П. (Сост.), Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001 [1924].
- КАМЕНСКИЙ, В. В. *Путь энтузиаста*. Москва:

издательство федерация, 1931. Disponible en: <http://electro.nekrasovka.ru/books/6154929>. Acceso 06/02/2023.

КРУЧЁНЫХ, А. Е. *К истории русского футуризма: Воспоминания и документы*. М.: Гилея, 2006.

КРУЧЁНЫХ, А. Е. и МАТЮШИН, М. В. *Победа над Солнцем*. СПб: ЕУЫ, 1913. Disponible en: <https://traumlibrary.ru/page/kruchenih-pobeda.html>. Acceso 06/02/2023.

МАЛЕВИЧ, К. С. Том 1. Статьи, манифесты и другие работы 1913-1929. *Собрание сочинений в пяти томах*. М.: Гилея, 1995.

МАЯКОВСКИЙ, В. В. *Собрание сочинений в тринадцати томах*. М.: Гослитиздат, 1957.

ТЕРЁХИНА, В. Н. и ЗИМЕНКОВ, А. П. (Сост.), **Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания**. СПб.: «Полиграф», 2009.

ХЛЕБНИКОВ, В. В. *Собрание сочинений в шести томах*. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

ШКЛОВСКИЙ, В. Б. *Собрание сочинений. Том 1. Революция*. Москва: НЛО, 2018.