

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La traducción de la poesía de Ósip Mandelshtam: teoría y
práctica**

**Translating the Poetry by Osip Mandelshtam: Theory and
Practice**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Natalia Morozova Morozov

Directores

**Antonio López Fonseca
Jesús Ángel Espinós**

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La traducción de la poesía de Ósip Mandelshtam: teoría y práctica
Translating the Poetry by Osip Mandelshtam: Theory and Practice

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Natalia Morozova Morozov

DIRECTORES

Antonio López Fonseca
Jesús Ángel Espinós

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



TESIS DOCTORAL

La traducción de la poesía de Ósip Mandelshtam: teoría y práctica
Translating the Poetry by Osip Mandelshtam: Theory and Practice

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

NATALIA MOROZOVA MOROZOV

DIRECTORES

Dr. D. Antonio López Fonseca

Catedrático del Departamento de Filología Clásica
Universidad Complutense de Madrid

Dr. D. Jesús Ángel Espinós

Profesor Titular del Departamento de Filología Clásica
Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2022

A Pepe García, por supuesto

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mis directores, los doctores Antonio López Fonseca y Jesús Ángel Espinós, por la increíble generosidad con la que compartieron conmigo su tiempo, entusiasmo y erudición, por la fe que mostraron en este proyecto y por haber sido para mí en todo momento el ejemplo más estimulante del rigor filológico, el amor más genuino por la palabra, la integridad profesional y la calidez humana. Me atrevería a decir, además, que sin el apoyo intelectual y emocional del Dr. López Fonseca, mi director también en el Máster en Traducción Literaria, esta Tesis jamás se habría hecho realidad. Soy plenamente consciente del privilegio que he tenido al poder aprender de mis directores, cuya actitud para con este trabajo podría resumirse en las palabras del Dr. Ángel Espinós: «Para el bueno de Mandelshtam siempre hay tiempo».

Asimismo, me gustaría agradecer a la Comisión Fulbright España por haberme otorgado la posibilidad de disfrutar de una beca de investigación predoctoral a fin de llevar a cabo un proyecto sobre las traducciones de la poesía de Mandelshtam al inglés en la Universidad de Pensilvania. Agradezco de todo corazón a mi supervisor en esta maravillosa universidad, el Dr. Kevin M. F. Platt, por su inestimable ayuda e interés genuino por mi proyecto, por la confianza que ha depositado en mí al incluirme, en calidad de especialista en la traducción de la literatura rusa al español, en un proyecto suyo en la Universidad de Pensilvania, por la cálida acogida y los numerosos contactos que he podido establecer gracias a él. Agradezco también a los poetas y traductores Matvei Yankelevich y Eugene Ostashevsky por haber compartido conmigo sus reflexiones sobre la traducción de Mandelshtam, a la Dra. Emily R. Wilson, la coordinadora del programa de Literatura Comparada de la Universidad de Pensilvania, y a mis compañeros del seminario organizado en el seno de este programa, especialmente a Sarah Ropp y Katharina Fuerholzer, por las estimulantes conversaciones que tuvimos sobre la traducción literaria y un sinfín de temas profesionales y personales. También agradezco a Liz Champion, Larry Motyka y Brad, quienes se convirtieron en mi verdadera familia estadounidense.

Además, me gustaría dar las gracias a mis profesores en la Universidad Complutense, especialmente a la Dra. Isabel Hernández, el Dr. Carlos Fortea, la Dra. María Dolores Picazo y la Dra. Eva Ariza, que me inspiraron a adentrarme en el maravilloso mundo de la traducción literaria, y al Dr. Arno Gimber, quien ha sido un gran apoyo en todas las cuestiones administrativas relacionadas con el Programa de Doctorado en Estudios Literarios. También agradezco a mis evaluadores, los doctores Sebastiá Moranta Mas y Vera Polílova, por el interés que han mostrado hacia este trabajo, la amabilidad de haber aceptado la tarea de evaluarlo y la generosidad con la que han compartido conmigo sus enriquecedoras sugerencias y comentarios.

También querría recordar con una enorme gratitud a la poeta y filóloga helenista Irina Kovaliova (1961-2007), a quien debo mi primer contacto con la poesía de Mandelshtam. Asimismo, debo un sincero agradecimiento a la Dra. Sveltana Piskunova, de la Universidad de Moscú Lomonósov, quien, hace muchos años, me inició en la

investigación filológica y me alentó a seguir ese camino, mostrando un ejemplo inspirador de integridad personal y profesional.

Finalmente, quisiera transmitir un agradecimiento muy especial a mi marido Pepe García Pastor, a quien he tenido en mente como el lector ideal de mis traducciones de la poesía mandelshtamiana, por estar ahí en todo momento y creer en mí más de lo que yo misma soy capaz. Y, por supuesto, quiero agradecer a mis hijos Mikhail, Konstantin y Nor, por los ánimos que no han dejado de darme, por su paciencia y por la comprensión que han mostrado ante mi estancia en Estados Unidos durante un año académico entero. También agradezco a mi madre, Tatiana Morozova, a mis maravillosas amigas María Iónova y Ana González Méndez, que me han acompañado en el proceso, y, *last but not least*, a Greta, fuente de alegría y tranquilidad incluso en los momentos más complicados.

Índice

Resumen	3
Abstract	5
PARTE I.....	7
Prólogo	9
1. La obra de Mandelshtam: pervivencia, problemas ecdóticos, estado de la edición	15
2. Invitación a una decapitación: el debate sobre las estrategias de la traducción de poesía y el caso de Mandelshtam	31
3. Estrategia traductora y configuración del comentario.....	51
4. Principales problemas de traducción y su huella en las traducciones de la poesía de Mandelshtam al español	65
PARTE II. Antología comentada	83
<i>PIEDRA</i>	85
Me es dado un cuerpo, ¿qué voy a hacer con él?	87
Más paulatino el níveo enjambre	101
Sensible tensa el oído la vela.....	107
Me estremezco de frío	117
Notre Dame	129
Estrofas de San Petersburgo	147
Insomnio. Homero. Velas turgentes.....	169
<i>TRISTIA</i>	183
En un trineo bajo cubierto de paja.....	185
De dorada miel el reguero fluía de la botella	193
<i>Tristia</i>	205
Se me olvidó la palabra que quería decir	221
Por no haber sabido retener tus manos.....	237
<i>1921-1925</i>	245
Me lavé la cara de noche en el patio	247
Para unos el invierno es <i>arak</i> y ponche de ojos azules	255
El pajar	273
El que encuentra una herradura	293
<i>VERSOS NUEVOS</i>	311
He vuelto a mi ciudad, conocida hasta las lágrimas.....	313
Vivía Aleksandr Hértsovich	321
Por la virtud resonante de los siglos venideros	333

Conserva mi habla para siempre	349
Bátiushkov.....	359
<i>CUADERNOS DE VORÓNEZH</i>	371
Érase un día de cinco cabezas	373
¿Dónde iré en medio de este enero?.....	385
No compares: el que vive es incomparable	395
Para que, compañera del viento y las gotas.....	409
Ante la tierra vacía... ..	421
Conclusiones	431
Conclusions.....	435
Bibliografía	437
Anexo. Textos originales de los poemas incluidos en la antología comentada.....	459
Piedra (1908-1915).....	459
Tristia (1916-1922)	466
1921-1925	471
Versos nuevos (1930-1935)	478
Cuadernos de Vorónezh (1935-1937)	483

Resumen

La traducción de la poesía de Ósip Mandelshtam: teoría y práctica

A pesar del indudable estatus canónico del poeta ruso Ósip Mandelshtam (1891-1938) como una de las figuras centrales de la poesía mundial del siglo XX, la recepción de su obra en España está marcada por un notable desequilibrio. El mito del poeta como un símbolo de la resistencia moral contra el totalitarismo sigue prevaleciendo sobre la apreciación genuina de su obra poética. Esta situación se debe en parte a la fuerza persuasiva de las memorias de su viuda, Nadezhda Mandelshtam, que han determinado la percepción de la figura del poeta y «la actualidad de su mito» (Moranta Mas, 2016: 251). Otro factor clave es el reducido número de propuestas traductoras y su carácter limitado, de ahí que resulten imprescindibles nuevas traducciones basadas en distintos enfoques y capaces de estimular la lectura de la obra poética por encima de cualquier leyenda biográfica.

El objetivo de la presente Tesis Doctoral consiste, pues, en ofrecer un acercamiento nuevo a la traducción de la lírica mandelshtamiana, elaborando un método que permita dar a conocer los rasgos fundamentales de su poética, entre ellos la importancia de las asociaciones intertextuales, la polisemia, la indeterminación, la omisión de eslabones lógicos entre varias ideas o la combinación de distintos planos temporales que crea un efecto de atemporalidad. La complejidad de la obra y los numerosos problemas que plantea su traducción han determinado la naturaleza híbrida de esta Tesis, que combina la práctica de la traducción con la reflexión teórica.

La Parte I, que incluye cuatro capítulos, configura el andamiaje teórico del trabajo. El capítulo 1 revisa los aspectos más significativos de la poética de Mandelshtam junto con los problemas ecdóticos que presentan sus poemarios, así como el estado actual de la edición de su obra en ruso, para determinar con qué fuentes contamos a la hora de traducir y qué estudios pueden servir de referencia para solventar las múltiples dudas que surgen durante el proceso. En el capítulo 2 se analiza la polémica sobre las distintas estrategias de traducción de la poesía en general y la lírica de Mandelshtam en particular, con opiniones tan opuestas como las de Brodsky y Nabókov sobre la prevalencia del «sonido» o del «sentido». Se examinan las consecuencias que puede tener la elección de un enfoque centrado en la reproducción de la forma poética, y, tras cotejar varias soluciones, se llega a la conclusión de que la estrategia más apropiada consistiría en combinar varias traducciones del mismo poema en vez de aspirar a una única traducción «total». La traducción filológica «informativa» que preserve la «plenitud del sentido» (*completeness of meaning*, Nabókov, 1990: X) sin pretender recrear la versificación debería ser uno de los elementos fundamentales de esta combinación de distintos enfoques. En el capítulo 3 se describe el método propuesto, basado precisamente en la idea de la traducción filológica «informativa». Asimismo, se formulan tres principios metodológicos derivados de la peculiar poética semántica de Mandelshtam: el principio de la «unidad» de la obra, el del «sentido motivado» y el de la «polisemia». Una parte importante del capítulo está dedicada a la necesidad y la configuración del comentario —histórico y cultural,

histórico-literario, biográfico y lingüístico—, que juega un papel fundamental en las ediciones en el idioma original y resulta aún más imprescindible, si cabe, en una traducción. Finalmente, el capítulo 4 se centra en las dificultades que plantea la traducción de la lírica mandelshtamiana y en la impronta que han dejado estas dificultades en las dos versiones en castellano con mayor repercusión en España: la de Aquilino Duque (Mandelshtam, 2010) y la de Jesús García Gabaldón (Mandelshtam, 2020b).

La parte práctica de la Tesis (Parte II) consiste en la aplicación del método descrito en la Parte I a la traducción de veintiséis poemas, una muestra representativa que permite apreciar la envergadura de la obra del poeta ruso, la multiplicidad de sus facetas y su intrincada estructura semántica, así como dar cuenta de la diversidad de dificultades que presenta su traducción. También se trata de una selección suficientemente amplia como para hacerse una idea cabal del funcionamiento del método propuesto y de la posibilidad de aplicación a poemas de muy diversa índole, que representen distintas etapas en la evolución poética del autor.

Las conclusiones que se ofrecen en el apartado correspondiente incluyen varias pautas que conforman el método propuesto para preservar la «música semántica» (Tyniánov, 1924) mandelshtamiana, entre ellas la necesidad de acudir a varias ediciones en lengua original y a los archivos del poeta; la utilidad de los estudios críticos para solventar las dudas relacionadas con la interpretación del texto; la importancia del comentario, no solo histórico-literario, sino también lingüístico; y la utilidad de tener en cuenta los principios de la «unidad de la obra», el «sentido motivado» y la «polisemia». Asimismo, la Tesis incluye una bibliografía y un anexo con los originales de los poemas recogidos en la Antología (Parte II).

Abstract

Translating the Poetry by Osip Mandelshtam: Theory and Practice

Despite the undoubted canonical status of the Russian poet Osip Mandelshtam (1891-1938) as one of the central figures in twentieth-century world poetry, the reception of his work in Spain presents an important imbalance. The myth of the poet as a symbol of moral resistance against totalitarianism still prevails over a genuine appreciation of his poetic work. This situation is partly due to the persuasive force of the memoirs by his wife, Nadezhda Mandelshtam, which have determined the perception of the poet's figure and "the presentness of his myth" (Moranta Mas, 2016: 251). Another key factor is the small number of translations which have been published and their limited nature. Hence the imperative of new translations based on a variety of approaches in order to stimulate a reading of the poetic work besides any biographical legend.

Accordingly, the main goal of this Doctoral Dissertation is to propose a new approach to the translation of Mandelshtam's poetry, elaborating a method allowing readers to discover the fundamental features of his poetics, such as the importance of intertextual associations, polysemy, indeterminacy, the omission of logical links between different ideas or the combination of disparate temporal levels that create a "panchronic" effect. The complexity of the poet's oeuvre and the multiple challenges posed by its translation have determined the hybrid nature of this Dissertation, which combines the practice of translation with a theoretical reflection.

Part I, consisting of four chapters, represents the theoretical basis of the Dissertation. Chapter 1 reviews the most significant aspects of Mandelshtam's poetics, together with the textual problems presented by his books of poetry, as well as the current state of editions in Russian, in order to determine what sources are available for a translator and what studies could guide him to solve the multiple doubts arising during the translation process. Chapter 2 discusses the controversy over the different strategies for translating poetry, in general, and Mandelshtam's oeuvre, in particular, exemplified by the opposing views of Brodsky and Nabokov on the prevalence of "sound" or "sense". The consequences of choosing an approach focused on the reproduction of the poetic form are examined, and, after comparing a variety of solutions, it is concluded that the most appropriate strategy would be to combine several translations of the same poem rather than aiming for a single "total" translation. An "informative" philological translation that preserves the "completeness of meaning" (Nabokov, 1990: X) without attempting to recreate the versification should be one of the building blocks of this ideal combination of approaches. Chapter 3 describes the proposed method, based precisely on the concept of an "informative" philological translation. Three methodological principles derived from Mandelshtam's peculiar semantic poetics are also formulated: the principle of the "unity" of the work, that of "motivated meaning" and that of "polysemy". A part of the chapter is devoted to the important role and features of the commentary (historical and cultural, historico-literary, biographical and linguistic), which plays a fundamental role in editions in the original language and is even more crucial, if possible, in a translation.

Lastly, Chapter 4 focuses on the difficulties posed by the translation of Mandelshtam's poetry and the implications of these difficulties for the two most representative versions in Spanish: that by Aquilino Duque (Mandelshtam, 2010) and that by Jesús García Gabaldón (Mandelshtam, 2020b).

The practical part of the Dissertation (Part II) applies the method described in Part I to the translation of twenty-six poems, a sample allowing readers to appreciate the scope of the Russian poet's oeuvre, its diversity and its intricate semantic structure, as well as to acknowledge the multiple difficulties intrinsic in the process. This sample is also sufficiently wide to show how the proposed method works, as well as to prove its suitability to the translation of poems of a truly diverse nature, representing different stages in the author's poetic evolution.

The conclusions presented in the corresponding section include several guidelines informing the proposed method for preserving Mandelshtam's "semantic music" (Tynyanov, 1924): the need to have access to several editions in the original language and to the poet's archives; the usefulness of critical studies to solve doubts related to the interpretation of the text; the importance of the commentary, not only of the historico-literary kind, but also the linguistic one; and the advantage of taking into account the principles of the "unity of the work", the "motivated meaning" and "polysemy". The Dissertation also includes a bibliography and an appendix with the originals of the poems translated in the Anthology (Part II).

PARTE I

Prólogo

En su artículo programático «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921), Ósip Mandelshtam¹ describe la poesía como un imperativo, algo que no pertenece al pasado, sino al futuro, de manera que cualquier poeta «histórico», sea Ovidio o Pushkin, está llamado a renacer en otras épocas y otros idiomas:

No deja de ser sorprendente que todo el mundo esté tan obsesionado con los poetas y nunca se desprenda de ellos. Uno podría pensar: lo he leído y basta. Está superado, como se dice hoy en día. Nada de eso. La trompeta plateada de Catulo:

Ad claras Asiae volemus urbes

atormenta y desasosiega con más fuerza que cualquier enigma futurista. Esto no existe en ruso. Pero *debe existir* en ruso. [...] La poesía se percibe como algo que tiene que ser y no como algo que ya fue»².

La traducción de los grandes poetas, entre los que se encuentra Ósip Mandelshtam, es, efectivamente, un imperativo en cualquier cultura y cualquier idioma, por muy acalorado que se vuelva el debate sobre la intraducibilidad de la poesía y por muy decepcionantes que puedan ser a veces los resultados. No se trata de llegar a una única versión canónica —«lo he leído y basta»—, sino de acercarse, una y otra vez, a uno de los poetas más complejos y fascinantes del siglo XX, para que su voz pueda volver a «atormentar y desasosegar» a través de múltiples versiones inevitablemente imperfectas.

Hoy en día, un lector en español tiene a su alcance pocas ediciones que abarquen un número representativo de poemas³. En la práctica, se trata de tan solo dos propuestas, que incluyen traducciones que se habían publicado con anterioridad por los mismos traductores. La primera (Mandelshtam, 2010) se debe al poeta y traductor Aquilino Duque y fue publicada por la editorial Vaso Roto que, sin embargo, ha optado por no reeditarla. Aun así, sigue siendo un libro relativamente accesible, tanto en bibliotecas como en el mercado de segunda mano. La segunda y más reciente, a cargo del Dr. Jesús García Gabaldón, profesor de literatura rusa, se ha publicado en 2020 por Alianza Editorial

¹ En la transliteración de nombres rusos, así como de los títulos rusos incluidos en la bibliografía, se han seguido las normas establecidas en la *Historia de las literaturas eslavas* (Presa González, 1997: 15). Según estas normas, a la letra rusa *ш* corresponde en castellano la combinación «sh», y por lo tanto el apellido del poeta se transcribe como Mandelshtam y no como Mandelstam, aunque esta última versión se haya utilizado en varias traducciones previas. En realidad, esta versión, cuyo uso está también bastante extendido en otras lenguas europeas, se sostiene fonéticamente solo en alemán, pero tanto en español como en inglés la omisión de la «h» distorsiona el apellido y hace imposible su correcta retransliteración. V. Nabókov (1969), en su reseña de la traducción de Robert Lowell, ya insistió en que la transliteración correcta sería Mandelshtam y no Mandelstam. Para evitar confusiones, también hemos regularizado la transliteración del apellido del poeta en la bibliografía. Los únicos casos en los que no seguimos el sistema propuesto en la *Historia de las literaturas eslavas* tienen que ver con autores como Brodsky, Taranovsky, Polukhina, Etkind, Razumnaya, etc., quienes, al publicar sus obras en Occidente, han utilizado transliteraciones de sus apellidos según las normas del inglés o francés. Recordemos también que Brodsky prefería la variante inglesa Joseph de su nombre de pila Iósif.

² Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы — прочел, и ладно. Преодолеl, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катуллы: *Ad claras Asiae volemus urbes* —

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. [...] Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было (Mandelshtam, 2010: 51-52). Salvo que se indique expresamente lo contrario, las traducciones de todos los textos citados en el presente trabajo son propias.

³ Para una introducción a la recepción de la obra de Mandelshtam en España, cf. Moranta Mas (2016).

(Mandelstam, 2020b), y es actualmente la edición más presente en el mercado. El libro *Armenia en prosa y en verso* (Mandelstam, 2011, traducción y notas de H. Vidal), de la editorial Acantilado, constituye una interesante propuesta que reúne bajo la misma cubierta la prosa ensayística y la poesía de Mandelstam inspiradas en su viaje a Armenia en 1930. Esta cuidadísima edición incluye tan solo los poemas del ciclo *Armenia* («Армения»), además de algunos textos relacionados temáticamente con el ciclo, y por lo tanto no aspira a ofrecer una visión panorámica de la poesía mandelshtamiana. Finalmente, la edición de 2000 a cargo de Tomás Nuño Oráa y Gayané Sharluyán (Mandelstam, 2000), resulta prácticamente inaccesible, con toda seguridad debido a su reducida tirada. El número de versiones en español parece especialmente escaso teniendo en cuenta que, por ejemplo, en inglés existen más de veinte poemarios basados en gran variedad de propuestas traductoras, aparte de numerosas publicaciones en antologías, revistas y blogs⁴. Con el ánimo de contribuir a una mayor variedad de enfoques que inviten al lector en español a conocer la obra poética de Mandelstam, nos hemos propuesto ofrecer un acercamiento nuevo a la traducción de su poesía, basado en varios años de lectura atenta y en el hecho de compartir con el poeta la misma lengua materna y la misma tradición literaria.

La complejidad de la obra y los numerosos problemas que plantea su traducción han determinado la naturaleza híbrida de este trabajo, que combina la práctica de la traducción con la reflexión teórica necesaria para abordar las particularidades ecdóticas de los poemarios, analizar las distintas estrategias traductoras y elaborar un método apropiado para traducir a Mandelstam preservando su «poética semántica» (Levin *et al.*, 1974). La parte práctica consiste en la aplicación de este método a la traducción de veintiséis poemas, una muestra representativa que permite apreciar la envergadura de la obra del poeta ruso, la multiplicidad de sus facetas y su intrincada estructura semántica, así como dar cuenta de la diversidad de dificultades que presenta su traducción. A nuestro parecer, también se trata de una selección suficiente como para hacerse una idea cabal del funcionamiento del método propuesto y de la posibilidad de aplicarlo a poemas de muy diversa índole, que representen distintas etapas en la evolución poética del autor.

La Parte I, que incluye cuatro capítulos, configura el andamiaje teórico del trabajo. El capítulo 1 revisa los aspectos más significativos de la poética de Mandelstam junto con los problemas ecdóticos que presentan sus poemarios, desde las publicaciones que vieron la luz en vida del autor hasta los manuscritos que se publicaron varios años después de su muerte, así como el estado actual de la edición de su obra en ruso. Se trata de una información imprescindible para determinar con qué fuentes contamos a la hora de traducir y qué estudios pueden servir de referencia para solventar las múltiples dudas que surgen durante el proceso. En el capítulo 2 nos adentramos en la polémica sobre las distintas estrategias de traducción de la poesía en general y la lírica de Mandelstam en

⁴ Gracias a una generosa beca Fulbright de investigación predoctoral concedida por la Comisión Fulbright España, la autora pudo llevar a cabo un proyecto sobre las traducciones de la poesía de Mandelstam al inglés en la Universidad de Pensilvania bajo la supervisión del Dr. Kevin M. F. Platt. Los resultados de este proyecto, plasmados en un trabajo aparte, también han constituido un elemento clave para la elaboración de la presente Tesis, ayudando a poner en perspectiva la situación con las traducciones de Mandelstam al español.

particular, con opiniones tan opuestas como las de Brodsky y Nabókov sobre la prevalencia del «sonido» o del «sentido». También examinamos las consecuencias que puede tener la elección de un enfoque centrado en la reproducción de la forma poética y, basándonos en un modelo propuesto por L. Robel, llegamos a la conclusión de que la estrategia más apropiada consistiría en combinar varias traducciones del mismo poema que den a conocer sus distintas facetas, en vez de aspirar a una única traducción «total». En el capítulo 3 se exponen los argumentos a favor de la traducción filológica «informativa» que preserve la «plenitud del sentido» (*completeness of meaning*, Nabókov, 1990: X) aun sacrificando varios aspectos formales. Asimismo, se formulan varios principios metodológicos basados en la peculiar poética semántica de nuestro autor, a saber, el principio de la «unidad» de la obra, el del «sentido motivado» y el de «polisemia». Una parte importante del capítulo está dedicada a la necesidad y la configuración del comentario —histórico y cultural, histórico-literario, biográfico y lingüístico—, que juega un papel fundamental en las ediciones en el idioma original y resulta aún más imprescindible, si cabe, en una traducción. Finalmente, el capítulo 4 se centra en las dificultades que plantea la traducción de la lírica mandelshtamiana y a la impronta que han dejado estas dificultades en las dos versiones en castellano que han tenido mayor repercusión en España: la de Aquilino Duque (Mandelshtam, 2010) y la de Jesús García Gabaldón (2020b). Ambas propuestas, tal y como ha señalado Jaime Siles (2005: 259) en la reseña donde analiza las publicaciones anteriores de las mismas traducciones, «dan una idea menos real que aproximada de lo que la escritura de Mandelshtam significa y es». Por ello, la necesidad de acercamientos nuevos resulta aún más imperiosa si cabe.

La Parte II de la tesis es una antología comentada que incluye la traducción de veintiséis poemas pertenecientes a distintos períodos: 1909-1915, que corresponde al poemario *Piedra* (1913, 1916); 1916-1922, con los poemas recogidos en *Tristia* (1922) y *Segundo libro* (1923); 1921-1925, que se solapa en parte con el anterior, pero corresponde a los textos que tan solo fueron incluidos en *Poemas* (1928), la última edición en vida de Mandelshtam; 1930-1934, período en el que, tras un largo silencio poético, fueron compuestos los llamados *Versos nuevos*; y 1934-1937, que coincide con el destierro en Vorónezh (*Cuadernos de Vorónezh*). Aunque cualquier selección puede considerarse arbitraria y resulta obvio que una antología, por amplia que sea, es incapaz de dar cuenta de todos los aspectos de la obra, los poemas elegidos son, en nuestra opinión, suficientemente representativos como para reflejar varios rasgos esenciales de la poética del autor, tales como la importancia de las asociaciones intertextuales, la polisemia, la indeterminación, la omisión de eslabones lógicos entre varias ideas o la combinación de distintos planos temporales que crea un efecto de atemporalidad. Además, estos poemas ofrecen varios ejemplos significativos del intenso diálogo que se establece dentro de la obra mandelshtamiana gracias a la repetición de epítetos, motivos, imágenes y versos enteros de un texto a otro. La antología propuesta también refleja la riqueza de referencias culturales que caracteriza al poeta ruso: desde la turbulenta historia nacional («En un trineo bajo cubierto de paja», «Conserva mi habla para siempre»), pasando por las alusiones a la guerra de Troya («Insomnio. Homero. Velas turgentes», «Por no haber sabido retener tus manos») o un diálogo poético con Píndaro («El que encuentra una

herradura»), hasta Dante, Petrarca y Dostoievski («Ante la tierra vacía...»). Los tres poemas que abren la antología representan «el mundo lírico inicial de Mandelshtam» (первоначальный лирический мир Мандельштама, Toddes, 2019: 277), un frágil universo de sonidos y colores apagados y emociones tamizadas, que balancea en la frontera entre la eternidad y el instante. La segunda parte del apartado correspondiente al poemario *Piedra* representa la nueva poética acmeísta, que Mandelshtam abraza a partir de 1912. Los poemas del apartado *Tristia* permiten apreciar la compleja estructura asociativa que incorpora numerosas referencias culturales, especialmente grecolatinas, y el lenguaje solemne enraizado en la tradición decimonónica y a la vez radicalmente moderno. El poema «Me lavé la cara de noche en el patio» (1921) marca un cambio de paradigma, con una nueva visión del mundo y una ética del sacrificio que acabarán cristalizando en «Conserva mi habla para siempre» (1931), un manifiesto fundamental para entender las complejas relaciones de Mandelshtam con el Estado soviético y la historia rusa, así como su manera de conceptualizar la misión del poeta. Los dos poemas sobre el pajar, con un imaginario especialmente intrincado y una forma métrica atípica, cuestionan la relación entre la cultura y la naturaleza en un mundo en crisis, llegando a conclusiones opuestas. «El que encuentra una herradura» (1925), una de las pocas muestras del verso libre en el legado del poeta y un auténtico catálogo de motivos clave, refleja las preocupaciones principales de este período, relacionadas con las catástrofes históricas y la pervivencia de la poesía. Estas preocupaciones se volverán todavía más patentes en *Versos nuevos*, marcados por un conflicto cada vez más intenso entre la realidad del momento y la visión del mundo del poeta. La selección de poemas de esta época permite apreciar la diversidad de plasmaciones de este conflicto en la lírica de principios de los años treinta, desde la solemnidad trágica de «Por la virtud resonante de los siglos venideros» hasta la ironía amarga de «Vivía Aleksandr Hértsovich». La poesía de Vorónezh, todavía más hermética e innovadora, reivindica el estrecho vínculo entre el sonido y el sentido a través de mecanismos paronomásticos. Aunque la división de la producción poética del exilio en tres «cuadernos» se debe en gran medida a la viuda del poeta y por lo tanto no necesariamente representa la voluntad del autor, hemos optado por incluir en la antología poemas que forman parte de cada uno de los tres cuadernos. También nos ha parecido importante que la selección de textos reflejara la constante oscilación entre la esperanza y la desesperación, típica de la poesía mandelshtamiana del exilio. Finalmente, «Ante la tierra vacía...» (1937), testamento poético de resonancias dantescas, constituye una superación paradójica de aquella lucha «entre la voluntad de la vida y la voluntad de la muerte»⁵ (Gaspárov, M., 1995: 365) que marcó los últimos años del poeta.

El objetivo de este trabajo consiste, pues, en establecer una serie de pautas que permitan —recordando la opinión ya citada de Jaime Siles— un acercamiento «más real y menos aproximado», con la idea de que una lectura atenta y rigurosa también ayude a superar cierta distorsión que sigue afectando a la recepción de Mandelshtam en España⁶.

⁵ Между волей к жизни и волей к смерти.

⁶ En la práctica, se trata de una distorsión que hasta hace poco afectaba, y en parte sigue afectando, a la recepción del poeta más allá de Rusia. Sin embargo, tal y como afirma A. Reynolds (2016: 260), gracias a la labor de numerosos traductores y estudiosos en el ámbito angloparlante, *it's Mandelstam's poetic word*

A juzgar por varias reseñas recientes⁷, lo que parece más destacable del poeta ruso es su condición de víctima del totalitarismo y el hecho de haber escrito un «epigrama contra Stalin»⁸. Este último se ha convertido en su poema más citado por la prensa española, obviamente, por razones extraliterarias. También es el único que J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020b: 24-25) cita íntegramente en su prólogo a la reciente antología de Mandelshtam publicada por Alianza Editorial, sin tratar de paliar el evidente desequilibrio entre lo poético y lo político. Dentro de esta óptica, en la que la «vida» del poeta importa más que su «obra», ya no parece sorprendente que el autor de una reseña en el *ABC Cultural* no eche de menos unas obras completas de Mandelshtam en español y sí reclame una reedición de las memorias de su viuda, a la que se debe el mito del poeta como héroe de la resistencia antisoviética: «Para completar el cuadro solo faltaría recuperar *Contra toda esperanza*, las memorias de la esposa de Mandelshtam que recuperó Acantilado no hace muchos años» (García Calero, 2020: 26). Según la acertada observación de S. Moranta Mas (2016: 251), este libro que, por cierto, constituye tan solo una primera parte de las extensas memorias de Nadezhda Mandelshtam, «hasta hoy en día sigue determinando la percepción de la biografía y la creación del célebre poeta, así como la actualidad de su mito»⁹. No es menos sintomático que la editorial Nórdica Libros, al publicar una cuidadísima edición de las memorias de Anna Ajmátova (2020) sobre el poeta, eligiera para la portada una imagen fantasmagórica, pero perfectamente reconocible, de Stalin, como si este fuera el verdadero protagonista del libro. Con ese protagonismo exacerbado del dictador soviético, la figura del propio Mandelshtam se acaba reduciendo a una especie de icono de la lucha contra el totalitarismo, un «francotirador contra un poder dictatorial» (Vélez Nieto, 2020), «sentenciado a la muerte en el gulag por un simple poema» (García Calero, 2020), mientras «toda su obra» fue «quemada» por el estalinismo (García Recio, 2020). Aparte de que se trate de afirmaciones exageradas, imprecisas o directamente erróneas¹⁰, reducir la obra de uno de

and legacy that appeals to readers and not just his tragic destiny. A. Kahn (2017), tras describir la predominancia del interés por la vida del poeta por encima de su obra en la época de la Guerra Fría, también llega a la conclusión de que hoy en día es la poesía mandelshtamiana la que atrae la atención por encima de la leyenda biográfica. Por otro lado, A. Razumnaya (2022: 24) considera que todavía queda mucho por hacer para combatir el discurso simplificador que reduce a Mandelshtam a una figura de *political nonconformist* [...] *target of the communist state*.

⁷ Por ejemplo, García Calero (2020), García Recio (2020) y Vélez Nieto (2020).

⁸ Es la manera habitual de referirse al poema «Vivimos sin sentir el país debajo de nosotros» («Мы живем, под собою не чуя страны», Mandelshtam, 2009: 184), aunque su atribución al género epigramático resulta bastante dudosa (cf. el reciente debate sobre el tema en el que participaron varios especialistas en la obra del poeta, entre ellos O. Lekmánov, G. Mórev y R. Léibov, <https://polit.ru/article/2020/06/04/mandelshtam/> [consulta 09/09/2022]).

⁹ До сих пор определяет восприятие биографии и творчества знаменитого поэта, а также актуальность его мифа.

¹⁰ Mandelshtam, para su propia sorpresa, no fue condenado a muerte por el epigrama contra Stalin, sino que pasó tres años desterrado en Vorónezh, en unas condiciones relativamente privilegiadas. La condena a trabajos forzados, que acabó con la vida del poeta en 1938, tuvo poco que ver con el epigrama y fue provocada por una carta del secretario general de la Unión de Escritores, V. Stavski. Este burócrata soviético no sabía qué hacer ante la insistencia de este escritor incómodo, que entre otras cosas le había pedido ayuda para publicar su «Oda a Stalin» y otros poemas prosoviéticos escritos durante el destierro (Lekmánov, 2009: 330-331). Como señala M. Gaspárov (1996: 66), estos poemas resultaban inaceptables para la literatura soviética oficial no por la postura ideológica que reflejaban, sino únicamente por su estilo: «<Mandelshtam> aceptaba la ideología, pero no aceptaba el estilo de la poesía soviética, que le parecía

los mayores poetas del siglo XX a una crítica rimada de Stalin es una visión tremendamente empobrecedora, que tan solo se puede paliar con nuevas traducciones capaces de estimular la lectura de la poesía de Mandelshtam por encima de cualquier leyenda biográfica.

Entre las innumerables anécdotas que se cuentan del autor de *Tristia* hay un curioso episodio de 1920. En aquella época de caos y escasez, el poeta vivía en el sótano de la Casa de las Artes —una especie de residencia para artistas y escritores de Petrogrado—, subsistiendo gracias a sus amigos y vecinos dispuestos a compartir con él lo poco que tenían. Cuando se enteró de que una vecina que le ayudaba de vez en cuando no había leído nada de su poesía, estalló de indignación: «¿Qué les parece esto? ¿Entonces, por qué me daba de comer? ¿Por qué me invitaba a cigarrillos? Ahora mismo voy a comprarle... voy a devolverle todos los cigarrillos que me he fumado y todos los cereales suyos que me he comido!»¹¹ (Shklóvskaia-Kordi, 2002: 103). Cada uno es libre de interpretar este pequeño incidente o bien como una historia entrañable que muestra la extrema sensibilidad del poeta, o bien como una prueba de su extravagancia, insensatez e incluso cierto desequilibrio emocional. Sin embargo, no sería descabellado leerlo como una parábola que llama la atención sobre el hecho de que Mandelshtam, como todo gran poeta, merece ser recordado y admirado, en primer lugar, por su poesía. Y que, ante todo, merece ser leído. Al poeta le fascinaba «el glorioso gerundivo latino»¹² —una forma gramatical inexistente en ruso—:

—¿En qué tiempo te gustaría vivir?

—Quiero vivir en el participio futuro, voz pasiva, con valor de imperativo: en «el que tiene que ser»¹³.

Estaría bien llegar a sentir que en español su poesía *nobis legenda est*.

primitivo; quería elevarlo hasta la altura y la complejidad que él mismo consideraba dignas, y precisamente por ello provocó el rechazo de las autoridades y resultó ajeno a los lectores» (Он принимал идеологию, но не принимал стиля советской поэзии, который казался ему убогим; он хотел поднять его до той высоты и сложности, которую считал достойной, и именно этим оказывался враждебен властям и чужд читателям). Como vemos, la realidad es bastante más compleja que el mito sobre el poeta azote de los tiranos. En cuanto al papel personal de Stalin, hoy en día sabemos que fue mucho menos decisivo de lo que se podían imaginar el propio poeta y su mujer. Así, G. Morev (2019) en su reciente publicación demuestra convincentemente que Stalin nunca había leído el epigrama que el poeta había escrito para desafiarle y suavizó personalmente la condena de 1934 porque todavía le importaba quedar bien con la comunidad de escritores. Es decir, nada de lo que le ocurrió a Mandelshtam tenía que ver con una supuesta venganza personal de Stalin, esa «mente enferma, poseída de una crueldad sin límites futuros» (Vélez Nieto, 2020).

¹¹ Вы подумайте, за что она меня кормила?! За что она меня папиросами угощала?! Я ей сейчас же куплю... сейчас же отдам все папиросы, которые я у нее выкурил, и те каши, которые я у нее съел!

¹² Славный латинский герундив (Mandelshtam, 2010: 338).

¹³ —Ты в каком времени хочешь жить?

—Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном —в «долженствующем быть» (Mandelshtam, 2010: 338).

1. La obra de Mandelshtam: pervivencia, problemas ecdóticos, estado de la edición

«Para curar mi asma estoy leyendo en voz alta a Mandelshtam»¹⁴, confesaba un poeta a finales de los años 1920. Ósip Mandelshtam, que también sufría ataques de disnea, seguramente habría apreciado este comentario, porque para él la poesía tenía una relación directa, literal y visceral con el aliento y el ritmo de la respiración: «Un pie del verso — inspiración y expiración— equivale a un paso»¹⁵, decía en el *Coloquio sobre Dante* («Разговор о Данте», 1933), su profesión de fe poética. Aludió a ese vínculo entre la poesía y el aire en numerosas ocasiones, en prosa y en verso, llegando a equiparar el momento de la creación poética con la resolución de una crisis respiratoria:

Amo la aparición del tejido,
cuando después de dos o tres,
o cuatro sofocaciones
viene el suspiro enderezador¹⁶.

Medio siglo después también la filología rusa encontraría en su obra, que hasta 1973 tan solo circulaba en copias manuscritas, el oxígeno que le faltaba para sobrevivir en la enrarecida atmósfera tardosoviética. Según la tajante clasificación que el propio Mandelshtam (2010: 350) formula en su *Cuarta prosa* («Четвертая проза», 1930), tan solo existen dos clases de literatura —la permitida, que es «chusma», y la escrita sin permiso, que es «aire robado»¹⁷—. Refiriéndose a esta clasificación, el semiótico Yuri Levin recordaba en 1991 con cierta nostalgia aquella época de intensa actividad intelectual, cuando la poesía lírica más pura se entendía como una forma de resistencia política: «Nos resultaban muy afines las palabras de Mandelshtam sobre la poesía como aire robado, y es que los poemas de Mandelshtam eran literalmente ese aire para nosotros»¹⁸. Para la generación que formó la Escuela semiótica Tartu-Moscú, «pensar en Mandelshtam y escribir sobre él era tan fácil y natural como respirar»¹⁹, de ahí que una gran parte de estudios dedicados al poeta se la debemos precisamente a esta generación y esta escuela.

Con toda la importancia que pudiera tener su condición de poeta prohibido y represaliado, esa afinidad e identificación íntima con Mandelshtam no tenían tanto que ver con su postura política —de hecho, sumamente contradictoria y nunca directamente antisoviética— como con las características esenciales de su poesía. En primer lugar, el intenso diálogo que Mandelshtam entablaba con la tradición clásica, tanto rusa como

¹⁴ Я лечу свою астму, читая вслух Мандельштама (Lipkin, 2008: 13). Era Eduard Bagritski (1895-1934), futuro clásico de la literatura soviética.

¹⁵ Стопа стихов — вдох и выдох — шаг (Mandelshtam, 2010: 159).

¹⁶ Люблю появление ткани, / Когда после двух или трех, / А то — четырех задыханий / Придет выпрямительный вздох (Mandelshtam, 2009: 185).

¹⁷ «Subdivido todas las obras de la literatura mundial en permitidas y escritas sin permiso. Las primeras son chusma, y las segundas, aire robado» (Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух).

¹⁸ Нам были очень близки слова Мандельштама о поэзии как ворованном воздухе — совершенно буквально таким воздухом и были для нас стихи Мандельштама (Levin, 1998: 154).

¹⁹ И потому думалось и писалось о Мандельштаме легко и естественно — как дышалось (Levin, Y. I., 1998: 154).

occidental, se percibía como una manera de preservar la continuidad de la cultura en una época de rupturas catastróficas, como «un antídoto contra la amnesia impuesta por el poder soviético»²⁰.

Aparte de ser un ejemplo de «nostalgia por la cultura universal»²¹, la obra de Mandelshtam también se percibía como una bocanada de aire fresco, porque, en medio del anquilosamiento de la cultura oficial promovida por el régimen, su poesía, hecha de contradicciones irresueltas e irresolubles, llena de contrastes y tensiones estilísticas, plagada de conflictos semánticos e ideológicos y abierta a múltiples interpretaciones, dejaba patente la posibilidad de una visión del mundo bien distinta: dinámica, polifónica y multidimensional, con un sinfín de resonancias inesperadas, desplazamientos semánticos y sentidos irreductibles a una única interpretación permitida. Incluso la teoría de la palabra poética, que Mandelshtam fue formulando a lo largo de toda su vida, es un alegato a favor de la pluralidad: «Toda palabra es un haz, y el sentido apunta de ella en varias direcciones, en vez de dirigirse a un único punto oficial»²². La polisemia y la desautomatización de la percepción son piezas clave en su programa poético y eso es lo que hace de Mandelshtam un ejemplo por excelencia de una «libertad incondicional» (безусловная свобода, Levin, 1998: 154) que va más allá de cualquier subversión política. Esa «desobediencia lingüística» propia de la mejor poesía lírica, según Brodsky (1986: 136), *casts a doubt on a lot more than a concrete political system; it questions the entire existential order*. Probablemente esto último explique en parte el hecho de que la poesía de Mandelshtam siga siendo «aire robado» para nuevas generaciones de lectores, independientemente de cualquier circunstancia externa.

El poeta, nacido en 1891 en la periferia del Imperio Ruso en el seno de una familia judía —una minoría discriminada—, rechazado por los círculos literarios soviéticos y silenciado durante varias décadas tras su muerte en un campo de trabajos forzados en 1938, ha pasado definitivamente a ocupar un lugar central en el canon literario del siglo XX. Es sintomático, por ejemplo, que a fin de reivindicar la importancia de Fernando Pessoa para el modernismo se afirme que este es digno de ocupar un lugar *alongside Ezra Pound, T. S. Eliot; Marcel Duchamp, Constantin Cavafy, Osip Mandelstam, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Jorge Luis Borges and [...] other foundational figures* (Jackson, 2010: X), de lo que cabe inferir que la pertenencia de Mandelshtam al panteón modernista no deja lugar a dudas. En su detallado análisis del proceso de canonización de Mandelshtam en Inglaterra y Estados Unidos, Andrew Kahn (2017: 158) señala que, hoy en día, es uno de los poetas rusos más citados, por ejemplo, en *Times Literary Supplement*. Su vida y obra han servido de inspiración directa para poetas de la talla de Derek Walcott, que le cita en el poema *Forest of Europe* (1986: 375), Seamus Heaney, que le

²⁰ Противоядие духовной амнезии, навязанной советской властью (Ronen, 2008: 224).

²¹ Тоска по мировой культуре (citado en Mandelshtam, N., 2014: I, 336), definición que el propio poeta utilizó en los años treinta para caracterizar el acmeísmo, el movimiento poético al que se había unido en 1913. En el contexto soviético, esta definición no tenía tanto que ver con el programa del acmeísmo histórico como con la reivindicación de los principios del propio Mandelshtam. También fue una declaración de fidelidad a otros amigos poetas que en su momento pertenecieron al movimiento acmeísta: Nikolái Gumiliov, fusilado en 1921, y Anna Ajmátova, duramente atacada por la crítica oficial.

²² Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку (Mandelshtam, 2010: 166).

menciona varias veces en su colección de conferencias oxonienses *The Redress of Poetry* (1995), o Paul Celan, que sentía una gran afinidad con él y tradujo varios poemas suyos (Glazova, A., 2008).

A pesar de su incuestionable estatus canónico, sigue siendo un clásico incómodo, que suscita opiniones contrarias en las que cabe todo menos indiferencia, y se resiste a cualquier intento de ser reducido a «un solo punto oficial». Demasiado tradicional para unos y demasiado moderna para otros, «su poesía está radicalmente opuesta tanto al clasicismo como a la vanguardia, estando extremadamente cerca del uno y de la otra»²³ (Avérintsev, 2011: 125). De la misma manera, su visión de la palabra poética oscila entre lo racional y lo irracional sin encontrar un punto intermedio o establecer un equilibrio entre ambos extremos. Por un lado, según testimonios de sus contemporáneos, Mandelshtam se definía como «poeta del sentido» o «productor de sentidos» (смысловик)²⁴, y, por otro, nunca dejó de creer en la fuerza casi mágica de la «bienaventurada palabra sin sentido»²⁵ (Mandelshtam, 2009: 111). Su mundo poético está formado por contradicciones irresueltas. Como señala D. Segal (2006: 195), en la poética de Mandelshtam las «combinaciones semánticas basadas en el principio de la contradicción lógica (oxímoron, antítesis ambivalentes, etc.) [...] adquieren la envergadura de un principio global que organiza la percepción del mundo»²⁶. La ambivalencia impregna el discurso mandelshtamiano a todos los niveles, desde imágenes poéticas recurrentes o conceptos como el frío o la gravidez, connotados a la vez positiva y negativamente, hasta las posturas políticas expresadas en ciertos poemas, que dan pie a interpretaciones contradictorias o incluso diametralmente opuestas²⁷.

A esta complejidad intrínseca de la obra mandelshtamiana se añaden numerosas dificultades relacionadas con la fijación del texto y la edición de su poesía en general. En primer lugar, hay que señalar que, en lo referente a las publicaciones, la trayectoria poética de Mandelshtam se divide en dos etapas completamente distintas²⁸, y cada una de

²³ Поэзия у него круто противоположна и классицизму, и авангардизму, находясь в чрезвычайной близости и к тому, и к другому.

²⁴ Autodefinition recogida en numerosas ocasiones por la viuda del poeta (cf., por ejemplo, Mandelstam, N., 2014: II, 267).

²⁵ Блаженное бессмысленное слово. «Mandelshtam llega a la apología de la palabra irracional, orgánica» (Мандельштам приходит к апологии иррационального, органического слова, Gaspárov, M., 1995: 346).

²⁶ ...смысловых сочетаний, построенных по принципу логического противоречия (оксюмороны, амбивалентные антитезы и т. п.) [...] приобретает масштабы глобального принципа, организующего мировосприятие.

²⁷ Los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», 1937; Mandelshtam, 2009: 228-231) son el texto cuya interpretación política ha suscitado más debates —de una declaración contra el totalitarismo hasta un intento de propaganda soviética— (cf. Gaspárov, M., 1996, Mórev, 2022b).

²⁸ En cuanto a la evolución del lenguaje y el mundo poético mandelshtamiano, se han señalado al menos tres etapas (o «tres poéticas», cf. Gaspárov, M., 1995: 327-370): la que corresponde a *Piedra*, es decir, 1908-1915, la etapa intermedia entre 1916 y el período del silencio poético que empieza en 1925, y la etapa tardía, a partir de 1930, que incluye los *Versos Nuevos*, los *Cuadernos de Vorónezh* y los pocos poemas creados tras el exilio. Sin embargo, tal y como muestra Y. Toddes en el primer capítulo de su libro inacabado *Los sentidos de Mandelshtam* («Смыслы Мандельштама», publicado póstumamente en Toddes, 2019: 271-286), existen razones de peso para subdividir el período de *Piedra* en dos etapas, la primera de las cuales correspondería a 1908-1912, antes de la adhesión del poeta al movimiento acmeísta, algo que también podría estar justificado en relación con el resto de los períodos señalados. Los poemas seleccionados para la *Antología* (Parte II del presente trabajo) reflejan los principales hitos de la evolución

ellas presenta sus propias particularidades y problemas ecdóticos. Entre estas dos etapas hubo un período de crisis marcada por el silencio poético, una época en la que Mandelshtam tan solo escribió prosa, sobre todo autobiográfica, en relación con la cual S. Avérintsev (2011: 130) advertía que no se trataba de «continuar la poesía con otros medios, sino de succionar de las heridas que se habían abierto en la poesía un veneno mortífero para ella»²⁹.

La primera etapa se extiende entre los años 1908 y 1925, y a ella pertenecen todos los libros poéticos publicados en vida de Mandelshtam: las tres versiones de *Piedra* («Камень»), de 1913, 1916 y 1923, *Tristia* (1922), *Segundo libro* («Вторая книга») (1923) y, por último, *Poemas* («Стихотворения»), una recopilación final de 1928. La primera versión de *Piedra* (1913) contenía tan solo 23 poemas, que marcaban la transición del simbolismo a una estética nueva. Como explicaba en su reseña Nikolái Gumiliov (1990: 174), el fundador y principal ideólogo del acmeísmo, «el poeta... había tratado sus poemas anteriores con extremada severidad, eligiendo entre ellos tan solo lo verdaderamente valioso»³⁰. La versión ampliada del mismo libro (1916) ya contaba con 69 poemas (más otros dos que fueron prohibidos por la censura), tanto anteriores como posteriores a 1913, y es en la que se ha basado A. Mets para preparar la única edición crítica de *Piedra* (Mandelshtam, 1990a) y la parte correspondiente de las *Obras completas* (Полное собрание сочинений, Mandelshtam, 2009-2011), teniendo en cuenta que la tercera versión de *Piedra* se publicó en 1923 sin participación del autor y por lo tanto no reflejaba su voluntad. Sin embargo, la edición de 1916 tampoco es una versión indudablemente canónica, porque en las dos recopilaciones posteriores —*Segundo libro* y *Poemas*— Mandelshtam conservó un apartado llamado *Piedra*, pero introdujo cambios tanto en su contenido como en su composición.

El siguiente libro, *Tristia*, tampoco está exento de problemas. La editorial Petrópolis, que iba a publicarlo en San Petersburgo, se trasladó a Berlín y allí ultimó la edición sin consultar con el autor. Tal y como señala A. Mets (en Mandelshtam, 1990a: 281), en la anteportada del ejemplar que le había enviado la editorial Mandelshtam escribió indignado: «Este librito fue compilado sin mí, contra mi voluntad, por gente analfabeta, a partir de una pila de hojas arrancadas por aquí y por allá»³¹. Incluso el título fue elegido por los editores a partir del título de uno de los poemas³², mientras que el autor se planteaba opciones como *Piedra nueva* («Новый камень») o *Aónides* («Аониды»). Sin embargo, en su último libro de 1928, el propio Mandelshtam agrupó los poemas de los años veinte en una sección titulada *Tristia*, sancionando así el título y la composición del

poética de Mandelshtam, y los comentarios a estos poemas están llamados, entre otras cosas, a presentar las particularidades de cada una de las etapas mencionadas. En este capítulo, sin embargo, nos centramos en la historia ecdótica de la poesía mandelshtamiana.

²⁹ Это не продолжение поэзии другими средствами, а отсасывание из открывшихся ран поэзии смертельных для нее ядов.

³⁰ Поэт [...] отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только то, что действительно ценно.

³¹ Книжка составлена без меня, против моей воли, безграмотными людьми, из кучи понадерганных листков.

³² Sobre la historia del título *Tristia*, cf. Ángel Espinós (2019). Este artículo, junto con otro dedicado al mismo poemario (Ángel Espinós, 2015), constituye una enriquecedora introducción en lengua española al segundo poemario de Mandelshtam.

libro del que había renegado unos años antes con tanta vehemencia. La mayoría de los poemas de *Tristia* fueron republicados en *Segundo libro* («Вторая книга»), cuyo título parece sugerir que no ha habido ninguna edición autorizada después de *Piedra*. Aunque se trate, según P. Nérler (2014: 97), «probablemente del libro más autorizado de los publicados durante la vida del poeta, debido al carácter del trabajo del autor con las galeradas»³³, Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 271) insistió en que esta edición estaba «tergiversada por la censura» (искажена цензурой).

El último libro, *Poemas* («Стихотворения»), de 1928, se pudo publicar tan solo gracias a la intervención personal de Nikolái Bujarin, miembro del Politburó y protector del poeta en aquella época, puesto que desde mediados de los años veinte el nombre de Mandelshtam estaba incluido en las listas de autores censurados³⁴. Se trata de una recopilación de poemas que incluye tres secciones: *Piedra*, *Tristia* y una selección de poemas nuevos que lleva como título los años de su composición, 1921-1925. En teoría, esta edición podría considerarse la última autorizada, y de hecho ha servido de base a las *Obras completas* (Mandelshtam, 2009, 2010 y 2011) preparadas por A. Mets y varias otras ediciones. Sin embargo, está muy condicionada por la censura y la autocensura, y por tanto resulta cuestionable su interpretación como la expresión genuina de la última voluntad de Mandelshtam. Para solucionar en parte este problema, los editores contemporáneos se suelen apoyar en las galeradas y pruebas de imprenta corregidas por los censores³⁵, y sobre todo en el ejemplar de la edición de 1928 con correcciones del autor hechas en los años treinta, conservado en el archivo del poeta³⁶.

No obstante, todas las dudas que puedan suscitar los libros publicados durante la vida del poeta parecen insignificantes cuando nos acercamos a la producción de la segunda etapa, de 1930 a 1938. En esta época, incluso antes del primer episodio de persecución policial por los versos contra Stalin³⁷, iniciada en mayo 1934, Mandelshtam se convierte irremediabilmente en un autor marginado. Su entusiasmo por publicar su obra poética reciente se topa con el rechazo de los círculos literarios oficiales: de 55 poemas o ciclos de poemas escritos antes del exilio de Vorónezh tan solo fue publicada una quinta parte, muchas veces con intervenciones de la censura. Y, por supuesto, a partir de 1934, todos los intentos de contactar con redacciones para difundir la poesía escrita en el destierro fracasan rotundamente. Por tanto, lo que nos ha llegado de esta época, preservado por la viuda del poeta y sus amigos más fieles, como N. Shtémpel o S. Bernshtein, son una serie de borradores autógrafos y sobre todo recopilaciones caseras, en su mayoría escritas a mano por Nadezhda Mandelshtam. Algunas de ellas cuentan con la autorización expresa del poeta, otras no, y las restantes fueron creadas después de su muerte con la intención de garantizar la supervivencia y difusión de su obra en caso de desaparición de otros

³³ Быть может, самая «авторизованная» из прижизненных книг поэта (по характеру авторской работы с версткой).

³⁴ Cf. A. Mets en Mandelshtam (2009: 529). Eso no significaba una prohibición automática de publicar obra original, pero suponía una mayor atención de la censura y mayores reticencias para las editoriales a la hora de iniciar una publicación.

³⁵ Cf., por ejemplo, la descripción de estos documentos por A. Mets (en Mandelstam, 1990a: 283).

³⁶ <https://findingaids.princeton.edu/collections/C0539/c1> [consulta 04/10/2022].

³⁷ «Vivimos sin sentir el país debajo de nosotros» («Мы живем, под собою не чуя страны», Mandelshtam, 2009: 184). El poema fue escrito en noviembre de 1933.

manuscritos. La mayoría de estos documentos forman parte del archivo de Mandelshtam que, según la voluntad de su viuda, fue llevado a Estados Unidos y se conserva hoy en día en la Universidad de Princeton. Desde hace unos años el archivo, completamente digitalizado, está disponible online³⁸, facilitando enormemente la labor de investigación y preparación de ediciones nuevas. En cuanto a los documentos que se conservan en archivos rusos, algunos están digitalizados³⁹, pero muchos tan solo se pueden consultar *in situ*, incluidas las galeras y las pruebas de imprenta de la edición de 1928 mencionadas más arriba.

Mandelshtam recuperó el aliento poético en 1930, tras alejarse de la sofocante atmósfera de las capitales en un viaje descrito en su libro *El viaje a Armenia* («Путешествие в Армению», 1931). Los poemas de esta época se conocen como *Versos nuevos* («Новые стихи»⁴⁰), y fueron recopilados durante los años 1935 y 1937 en dos colecciones manuscritas: el *Codex Vaticanus* («Ватиканский список»)⁴¹ y *El libro de Natasha* («Наташина книга»)⁴². La primera publicación de estos poemas (Mandelshtam, 1990b: 81-188), que presentan enormes problemas de fijación textual, fue preparada por Irina Semenko, la primera en trabajar sistemáticamente con el archivo del poeta desde los años sesenta. La mayoría de las decisiones ecdóticas tomadas por la investigadora y argumentadas en su libro sobre la poética tardía de Mandelshtam (Semenko, 1997) se siguen considerando válidas hasta hoy⁴³.

Uno de los períodos de mayor productividad poética coincide con el destierro de Vorónezh (1934-1937), donde fueron escritos 106 poemas, más o menos una cuarta parte de toda la lírica de Mandelshtam (Nérler, 2014: 100-101). Estos poemas se reparten en tres bloques separados en función del momento de su creación (abril – junio de 1935, diciembre de 1936 – febrero de 1937 y, finalmente, la primavera de 1937) y forman los tres *Cuadernos de Vorónezh* («Воронежские тетради»), también manuscritos y guardados en el mismo archivo. Algunos de estos poemas aparecen igualmente en otros documentos, con variaciones más o menos sustanciales, por lo que resulta complicado decidir qué versión debería considerarse definitiva. Otros poemas de los años treinta no fueron incluidos en ninguna de las recopilaciones autorizadas y sobrevivieron en copias separadas, versiones cifradas⁴⁴ o tan solo en la memoria de la viuda del poeta, que se atrevió a ponerlos por escrito muchos años más tarde⁴⁵. Como en el caso de la mayoría de los *Versos nuevos*, se trata de textos no publicados y por lo tanto no sujetos a la censura

³⁸ <https://findingaids.princeton.edu/collections/C0539> [consulta 05/09/2022].

³⁹ <https://mandelstam.hse.ru/archive> [consulta 05/09/2022].

⁴⁰ O bien *Versos/poemas de Moscú* («Московские стихи», por ejemplo, en la edición de P. Nérler y A. Mijáilov, Mandelshtam, 1990c) o *Cuadernos de Moscú* («Московские тетради», cf. Mints, 2015), en analogía con los *Cuadernos de Vorónezh*. Estas últimas denominaciones resultan menos precisas, puesto que parte de los poemas de principios de los años treinta no fueron escritas en Moscú.

⁴¹ «Ватиканский список», denominación irónica utilizada por el matrimonio Mandelshtam.

⁴² Colección preparada para Natalia Shtémpel, gran apoyo del matrimonio Mandelshtam durante el destierro de Vorónezh, que más tarde preservaría una parte importante del archivo del poeta.

⁴³ Cf. la nota de A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 518-519).

⁴⁴ Por ejemplo, Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 741) menciona en sus memorias poemas que ella no conocía y llegó a descubrir después de la muerte del poeta, así como otros poemas escritos en clave para evitar que se pudieran utilizar como pruebas acusatorias.

⁴⁵ A. Mets ofrece una clasificación de estos casos problemáticos en los comentarios a las *Obras completas* (Mandelshtam, 2009: 630-633).

externa⁴⁶. Pero si bien los censores del Estado no tuvieron acceso a los manuscritos, existen pruebas contundentes de que la viuda de Mandelshtam pudo manipular su archivo después de su muerte, «haciendo todo lo posible para presentarlo como poeta y personaje antisoviético, aunque no es cierto», de manera que sea preciso «luchar contra sus interpretaciones incluso en cuestiones de fijación del texto»⁴⁷ (Gaspárov, M., 2006). Dos poemas fueron recortados del *Codex Vaticanus* con tijeras y por ello algunas ediciones tan solo los incluyen en los anexos, como textos no canónicos⁴⁸. Por otro lado, muchos manuscritos contienen versiones corregidas *a posteriori*, aparte de varias erratas y errores debidos a fallos de memoria. A. Mets (2011: 232-233) describe detalladamente el proceso de creación y fijación posterior de la poesía de los años treinta, dejando claro que las erratas eran inevitables, y también admite el papel activo de Nadezhda Mandelshtam como «editora» de la obra tardía del poeta, aunque considera que sus decisiones deberían acatarse, al menos hasta que se demuestre claramente que no coinciden con la voluntad del autor (en Mandelshtam, 2009: 633). Sin embargo, otros especialistas insisten en la necesidad de «una revisión crítica de algunas de las decisiones ecdóticas de los años 1960-1980» (критический пересмотр некоторых эдиционных решений 1960-х – 1980-х годов, Mórev, 2022b: 178), refiriéndose en primer lugar a las alteraciones ideológicas introducidas por la viuda del poeta. Uno de los ejemplos más llamativos de este voluntarismo⁴⁹ se encuentra al final de «Si me cogieran nuestros enemigos» («Если б меня наши враги взяли», Mandelshtam, 2009: 311) donde, en manifiesta contradicción con el resto de este poema pro-soviético, en lugar del verso que reza «estará *despertando* la razón y la vida Stalin», Nadezhda Mandelshtam propuso una variante insostenible, pero suficientemente antiestalinista: «Estará *destruyendo* la razón y la vida Stalin»⁵⁰ (Mandelshtam, 2009: 691). El testimonio de la filóloga I. Semenko (en Mandelshtam, 1990b: 171), una de las primeras personas en estudiar sistemáticamente el archivo de Mandelshtam, no deja lugar a dudas: «La variante “destruyendo” no existió (fue inventada por N. Ya. M.)»⁵¹.

Con todo, las distorsiones surgidas en el transcurso de la transmisión no son el único factor que complica la fijación del texto en el caso de la poesía tardía de Mandelshtam. Por mucho que al poeta le costara asumir el rechazo editorial, la imposibilidad de publicar significaba en la práctica que no habría un texto definitivo fijado en una publicación. Poco a poco, la multiplicación de variantes se convirtió en uno de los pilares del quehacer

⁴⁶ Dejando al margen la inevitable autocensura, que podía estar relacionada con la intención de publicar los poemas más adelante o con el deseo de protegerse en caso de un registro policial, más que probable en las circunstancias.

⁴⁷ Вдова Мандельштама [...] всячески старается сделать из него антисоветского поэта и человека, а это не так; бороться с ее интерпретациями мне приходится даже в текстологии.

⁴⁸ Lo señala, por ejemplo, P. Nérler (2014: 96) respecto a varias ediciones preparadas por A. Mets.

⁴⁹ Valoración de S. Bogatyriova (1995), hija de I. Ívich-Bernshtein, quien durante varios años custodió en su casa el archivo de Mandelshtam. En su artículo «La voluntad del poeta y el voluntarismo de su viuda. Problemas ecdóticos del Mandelshtam tardío» («Воля поэта и своеволие его вдовы: Проблемы текстологии позднего Мандельштама»), la memorialista describe el papel activo de Nadezhda Mandelshtam en la revisión del archivo de su marido. En la práctica, la viuda asumió el papel de editora, introduciendo 126 correcciones y adiciones (Bogatyriova, 1995: 365).

⁵⁰ Будет будить / губить разум и жизнь Сталин.

⁵¹ Варианта «губить» не было (он придуман Н. Я. М.), es decir, por Nadezhda Yákovlevna Mandelshtam.

poético mandelshtamiano. Tal y como señala I. Surat (2017), «la variabilidad presente en las copias manuscritas no siempre es testimonio del deterioro del texto y muchas veces se debe a la iniciativa del propio Mandelshtam, quien, según formuló oralmente Y. L. Freidin, tendía “a la variabilidad del texto definitivo”»⁵². Ya en el *Coloquio sobre Dante* su autor insistió en que «en la poesía, en artes plásticas y en el arte en general no había cosas acabadas»⁵³, formulando una teoría del «impulso» poético, según la cual el borrador, como texto dinámico, prevalece sobre la versión final estática, y el proceso de creación es infinitamente más importante que el resultado, o más bien el resultado tan solo tiene importancia si conserva la dinámica del impulso creativo: «El objeto [poético o artístico — N. M. M.] surge como una totalidad íntegra gracias a un solo impulso diferenciador que lo atraviesa. Ni un solo minuto se queda similar a sí mismo»⁵⁴. La práctica poética mandelshtamiana de los años treinta sigue esta teoría al pie de la letra. Como señala Y. Levin (1978: 116), «el impulso poético [...] genera un grupo de poemas y variantes relacionadas entre sí de una manera más o menos estrecha, que no se compilan [...] en un único texto definitivo»⁵⁵. Esta visión del texto como materia fluida, móvil y cambiante, lleva a la prevalencia del fragmento sobre el poema acabado y hace más permeable la frontera entre varias etapas de la creación. También se vuelven permeables las fronteras entre los fragmentos. De hecho, en muchos casos tan solo es posible comprender un fragmento teniendo en cuenta otros que lo rodean: «Los poemas del mismo “impulso”, incluso separados formalmente, están tan estrechamente relacionados entre sí que casi constituyen un solo texto»⁵⁶ (Levin, 1978: 126).

Las variantes coexisten en la poesía tardía sin que una prevalezca sobre la otra, formando pequeños ciclos que Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 280) denominaba «dobletes» (двойчатки), «brotes dobles a partir de una sola raíz»⁵⁷. También existen algunos «tripletes» (тройчатки). La interpretación de estos ciclos es sumamente compleja, porque, aunque comparten el punto de partida, muchas veces llegan a conclusiones completamente opuestas, algo que nos remite de nuevo a la contradictoriedad esencial de la poética mandelshtamiana⁵⁸. Algunas versiones, que no fueron incluidas en las recopilaciones manuscritas como «dobletes», plantean serios problemas a la hora de definir su estatus en las colecciones poéticas, sin que exista un consenso entre los editores. Así lo muestra M. Gaspárov (2015: 230) respecto de las dos variantes del poema «Ariosto» («Ариост»⁵⁹), la primera escrita en 1933 y la segunda en

⁵² Такая вариативность в списках не всегда свидетельствует о порче текста, часто она идет от самого Мандельштама, склонного к «вариативности окончательного текста», по устной формулировке Ю.Л. Фрейдина.

⁵³ В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей (Mandelshtam, 2010: 175).

⁵⁴ Таким образом, вещь возникает как целокупность в результате одного дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое (Mandelshtam, 2010: 160).

⁵⁵ Поэтический импульс [...] порождает группу более или менее тесно связанных друг с другом стихотворений и вариантов, не объединяемых [...] в единый окончательный текст.

⁵⁶ Стихи одного «порыва», даже формально раздельные, настолько тесно связаны друг с другом, что представляют собой почти единый текст.

⁵⁷ «Двойчатки», двойные побеги на одном корню.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, el clásico análisis de las dos partes de «El pajar» («Сеновал») propuesto por Mijaíl Gaspárov (2015: 213-229).

⁵⁹ Cf. Mandelshtam (2009: 180-181, 482-483).

1935, en el intento de recordar la versión anterior que el autor en aquel momento creía perdida. A las dificultades textuales se añaden también numerosas dudas que conciernen la composición de los libros, sobre todo en lo que se refiere al orden de los poemas, que varía considerablemente entre unas compilaciones y otras.

A pesar de todas las dificultades que presenta la edición, tanto de la poesía temprana como de la poesía tardía, hoy en día, gracias al análisis de archivos y la minuciosa labor ecdótica llevada a cabo por I. Semenko, S. Vasilenko, N. Járdzhiev, M. Gaspárov, P. Nérler y A. Mets, entre otros, disponemos de ediciones razonablemente fiables de la lírica de Mandelshtam, que distan mucho de su primera publicación *post mortem* en la revista neoyorkina *Vozdushnye puti* (Воздушные пути, 1961), basada en copias manuscritas del *samizdat*, bienintencionadas pero deficientes. Los primeros intentos de crear una edición científicamente válida y todo lo completa que permitiesen las circunstancias se deben a G. Struvé y B. Filíppov en Estados Unidos (Mandelshtam, 1967)⁶⁰ y a N. Járdzhiev (Mandelshtam, 1973) en la URSS. Sin embargo, los primeros, aunque disponían de copias bastante fiables enviadas clandestinamente por la viuda del poeta⁶¹, no tenían acceso a publicaciones periódicas ni tampoco a los archivos de Mandelshtam propiamente dichos, y estaban condicionados por la visión «antisoviética» del poeta. El segundo, quien durante una década sí tuvo en su poder los archivos, se veía obligado a acatar las limitaciones impuestas por la censura soviética para que la publicación saliera adelante.

La siguiente etapa, a partir de los años ochenta, está marcada por una investigación filológica más rigurosa desde el punto de vista ecdótico, especialmente en lo referido a la obra tardía. Aparte de la labor, ya mencionada, de Irina Semenko⁶² con los numerosos borradores de textos tan complejos como «La oda de pizarra» («Грифельная ода», Mandelshtam, 2009: 134-135), han supuesto una nueva etapa las ediciones de P. Nérler y A. Nikitáev (Mandelshtam, 1993-1999), quienes prefirieron el estricto criterio cronológico a la división tradicional en «libros»; S. Vasilenko y Y. Freidin (Mandelshtam, 1992), quienes a la hora de agrupar y seleccionar los poemas tardíos siguieron en gran medida el criterio de Nadezhda Mandelshtam; y de M. Gaspárov (Mandelshtam, 2001), quien aplicó el criterio cronológico a la poesía tardía, sin subdividir los textos en «cuadernos» y sin hacer distinción entre la «colección principal» y los poemas excluidos de ella. Gaspárov también adopta la postura más coherente con la obra temprana: como casi todos los demás editores, empezando por Járdzhiev, utiliza como base la publicación de 1928, pero lo hace de una manera más sistemática, añadiendo entre corchetes los fragmentos omitidos por la censura y citando variantes anteriores en notas al pie de página. Finalmente, la propuesta más reciente y probablemente más citada hoy en día corresponde a las *Obras completas* editadas por A. Mets (Mandelshtam, 2009-2011)⁶³. Esta edición, provista de un extenso aparato crítico (introducción, notas,

⁶⁰ La primera edición se publicó en 1955, pero es la segunda edición de 1967, corregida y aumentada, la que supuso un verdadero paso adelante en el estudio de la obra de Mandelshtam y la fijación de su texto.

⁶¹ Cf. Nérler (2014: 398) y Struvé (en Mandelshtam, 1967: 374).

⁶² Mandelshtam (1991); Semenko (1997).

⁶³ Existe una nueva edición reestructurada (Mandelshtam, 2020a), que en cuanto al contenido no presenta grandes diferencias con la anterior. Lo que tiene un interés especial son las notas, corregidas y aumentadas.

variantes, bibliografía, etc.), se considera la más actualizada y se ha utilizado como punto de partida para muchas otras ediciones rusas (por ejemplo, Mandelshtam, 2017) y varias traducciones recientes (por ejemplo, Mandelshtam, 2018), aunque también ha recibido bastantes críticas. Así, P. Nérler (2014: 96) le reprocha a A. Mets haber excluido algunos textos de la colección principal por razones puramente ideológicas, para «proteger de esta manera a Mandelshtam de la amenaza de “desacreditación política”»⁶⁴, y no haber seguido un criterio coherente para decidir qué textos tienen que publicarse como versiones definitivas y cuáles han de ser relegados a los anexos. Por su parte, M. Bóbrík (2018: 22) ha señalado, aunque en relación con la obra en prosa del poeta, que las *Obras completas* contienen modernizaciones y varias conjeturas dudosas o poco justificadas. Por ello, para realizar las traducciones incluidas en la Parte II del presente trabajo, la edición de Mets ha sido cotejada sistemáticamente con otras ediciones como la de Gaspárov (Mandelshtam, 2001) y, sobre todo, con el archivo de Mandelshtam conservado en la biblioteca de la Universidad de Princeton, accesible en línea. Los textos originales de los poemas que se reproducen en el anexo constituyen un resultado de este cotejo y, en ese sentido, son una «nueva» edición.

Por muy diferentes que fuesen los criterios ecdóticos que sirvieron de base a las ediciones enumeradas más arriba, todas ellas tienen un rasgo común: la presencia de comentarios que acompañan cada poema y van mucho más allá de una mera explicación a base de datos enciclopédicos. Tal y como señala M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 605), «añadir aclaraciones de realidades sueltas o nombrar lo que sirvió de pretexto para escribir un poema no suele ser suficiente para la comprensión»⁶⁵. G. Struvé y B. Filíppov (en Mandelshtam, 1967), teniendo en cuenta el carácter incipiente de los estudios mandelshtamianos en esa época, incluyen en los comentarios citas muy extensas de reseñas, artículos críticos y varios libros de memorias, asegurando que todo ello puede servir «de material para una futura [...] biografía científica de Mandelshtam y además ayudará al lector a imaginarse el contexto en el que se creó una u otra obra de Mandelshtam, la reacción de los círculos literarios...»⁶⁶. Entre otras referencias, Struvé y Filíppov utilizan textos tan importantes para la comprensión de la vida y obra de Mandelshtam como las memorias de Anna Ajmátova⁶⁷, las *Cartas sobre la poesía rusa* («Письма о русской поэзии») de Nikolái Gumiliov (1990) o las memorias de Konstantín Mochulski (1995)⁶⁸.

⁶⁴ Обезопасить таким образом Мандельштама от угрозы его политической «дискредитации».

⁶⁵ Сообщить пояснения к отдельным реалиям или назвать повод к написанию стихотворения бывает недостаточно для понимания. Cabe señalar que la mayoría de las ediciones de la poesía de Mandelshtam en inglés se limitan precisamente a este tipo de comentario, de la misma manera que la reciente edición en español a cargo de J. García Gabaldón en la Alianza Editorial (Mandelshtam, 2020b).

⁶⁶ Являются материалами для будущей [...] научной биографии Мандельштама, а, кроме того, помогут читателю представить обстановку, в которой создавалось то или иное произведение Мандельштама, реакцию на него литературной среды... (Struve y Filíppov en Mandelshtam, 1967: 376).

⁶⁷ Recientemente publicadas por la editorial Nórdica en traducción de Marta Sánchez Nieves y Arturo Peral (Ajmátova, 2020).

⁶⁸ Siguiendo esta tendencia, en la edición de Nérler y Nikitáev (Mandelshtam, 1993-1999) cada volumen va precedido de memorias referentes a un período de la vida de Mandelshtam (Ajmátova para el primer volumen, Nadezhda Mandelshtam para el segundo y Semión Lipkin para el tercero). En la edición de

Nikolái Járdzhiev (Mandelstam, 1978, 1ª ed. 1973), junto con elementos biográficos, posibles fuentes clásicas y contemporáneas y datos enciclopédicos de carácter más general, incorpora en el comentario otro elemento esencial, a saber, la obra en prosa del propio Mandelshtam, sobre todo sus artículos teóricos sobre la poesía y el *Coloquio sobre Dante*⁶⁹, una práctica muy útil no solo para aclarar algunos lugares oscuros del poemario, sino también, y en mayor medida, para ayudar a formar una visión más amplia y pluridimensional de la obra mandelshtamiana en su totalidad, teniendo en cuenta que, como señala M. Poliakov (en Mandelshtam: 1987, 5), «la transición de los versos a la prosa, de la prosa a los artículos críticos y viceversa es una de las peculiaridades más características de la obra de Mandelshtam»⁷⁰.

La edición de 1992, preparada por S. Vaslenko e Y. Freidin, incluye, aparte de extractos importantes de las *Cartas* de Gumiliov y del artículo «Intervalo» («Промежуток», 1924) del formalista Yuri Tyniánov, otra fuente fundamental, a saber, unas cien páginas de comentario a los poemas de 1930-1937 escritas por la viuda del poeta. Aunque no se trate precisamente de comentarios imparciales, su importancia para la comprensión de los poemas tardíos no se pone en duda, al menos cuando no se trata de valoraciones políticas. Por ello las interpretaciones de Nadezhda Mandelshtam se siguen teniendo en cuenta incluso en los comentarios más rigurosos, como los de M. Gaspárov, P. Nérler o A. Mets. Este último editor combina en las *Obras completas* (Mandelstam, 2009-2011) extensas notas ecdóticas (publicaciones, variaciones del texto, etc.), con la contextualización biográfica, la enumeración de las principales reminiscencias literarias, o alusiones a obras del propio Mandelshtam en verso y en prosa que hacen referencia al texto comentado, con testimonios de la viuda del poeta y otros contemporáneos, y en ocasiones ofrece interpretaciones propias de algunos fragmentos que resultan enigmáticos.

Con todo, el que más elementos de interpretación introduce en su comentario es Mijaíl Gaspárov (en Mandelshtam, 2001), quien ofrece una especie de resumen parafrástico de cada poema para facilitar su comprensión y agrupa «las notas a poemas individuales para dejar patente la afinidad entre ellos y sus resonancias mutuas»⁷¹, de manera que el comentario forma un texto continuo en el que, en sintonía con la poética mandelshtamiana, unos poemas vierten luz sobre otros. Teniendo en cuenta los conocimientos del propio Gaspárov y el corpus de trabajos de investigación en los que se basa, sus interpretaciones, por muy atrevidas que puedan parecer a veces, son una ayuda inestimable a la hora de aclarar el sentido de poemas o versos que plantean problemas de comprensión. Aparte de este resumen, Gaspárov tenía pensado escribir un extenso comentario analítico a todos y cada uno de los poemas de Mandelshtam para el ambicioso

Cuadernos de Vorónezh (Mandelstam, 1999a) a cargo de J. García Gabaldón, las memorias de Ajmátova también aparecen como prólogo.

⁶⁹ En la edición de 1967, la obra en prosa se cita profusamente en las introducciones, pero se utiliza muy poco en los comentarios.

⁷⁰ Переход стихов в прозу, прозы в критическую статью и наоборот — одна из характернейших особенностей творчества Мандельштама.

⁷¹ Группируем примечания к отдельным стихотворениям так, чтобы прояснить их взаимную близость и перекличку (Gaspárov, M., en Mandelshtam, 2001: 605-606).

proyecto de la *Enciclopedia mandelshtamiana*⁷², pero murió en 2005 sin haber concluido esta labor. Llegó a finalizar comentarios de 125 poemas, que fueron publicados póstumamente (Gaspárov, M., 2016 y 2017) y constituyen una valiosísima introducción a cada uno de los textos comentados, además de proporcionar claves importantes para entender la obra de Mandelshtam en general.

Finalmente, en la edición de 2017, de O. Lekmánov y M. Amelin, organizada cronológicamente, cada poema se acompaña, aparte de con un breve comentario explicativo, con una lista bibliográfica y referencias a los trabajos dedicados a su análisis: una herramienta muy útil tanto para los futuros comentaristas como para la traducción, investigación o simplemente un acercamiento más profundo a la obra del poeta.

Desde los años sesenta la labor de edición y comentario de textos mandelshtamianos se ha apoyado en el análisis crítico, cuyos primeros ejemplos se deben al formalismo ruso, con autores de la talla de Zhirmunski (2001, 1ª ed. 1916), Tyniánov (1970, 1ª ed. 1924) o Bújshtab (1989, 1ª ed. 1929). A partir de 1967, con la publicación del artículo de K. Taranovsky (2000: 123-163, 1ª ed. 1967) sobre el motivo de las abejas y las avispas, y como resultado del seminario de investigación que Taranovsky había organizado en la Universidad de Harvard, los estudios mandelshtamianos se centraron fundamentalmente en la búsqueda de «subtextos», es decir, distintos tipos de referencias a otros autores, clásicos o contemporáneos, que podrían servir de clave para una interpretación más adecuada: «El estudio de todas las fuentes literarias y culturales de Mandelshtam se convierte en un requisito muy importante para una comprensión más profunda y una valoración más completa de su poesía»⁷³ (Taranovsky, 2000: 16). Uno de los ejemplos más paradigmáticos del uso de este método es la monografía de O. Ronen (1983), discípulo de Taranovsky, en la que se analizan los «subtextos» presentes en tan solo dos poemas de Mandelshtam, aunque largos y complejos.

En la Unión Soviética, el estudio intertextual se compaginó en la misma época con el enfoque estructuralista, que otorgaba prioridad al análisis de la estructura semántica tanto de poemas individuales como del sistema poético mandelshtamiano en su totalidad⁷⁴. Las principales premisas teóricas de este enfoque se resumen en el artículo «La poética semántica rusa como paradigma cultural en potencia» («Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма»), firmado por Y. I. Levin, D. Segal, R. Timénchik, V. Toporov y T. Tsivián (1974). Lamentablemente, los autores nunca llegaron a publicar la versión ampliada que tenían prevista para profundizar en distintos aspectos de la poética semántica de Mandelshtam y Ajmátova (Levin *et al.*, 1974: 47). Sin embargo, sus ideas principales no han perdido actualidad y resultan muy útiles, en particular, para cualquier traductor que se acerque a la obra mandelshtamiana. Por ello, volveremos sobre este texto más adelante. Los trabajos de

⁷² La *Enciclopedia* se acabó publicando en una versión muy alejada del proyecto original y sin los comentarios de Gaspárov (Nérler y Lekmánov, 2017).

⁷³ Исследование всех мандельштамовских литературных и культурных источников становится очень важной предпосылкой для более глубокого понимания и более полной оценки его поэзии.

⁷⁴ Varios trabajos fundamentales de Y. I. Levin y D. Segal, escritos en los años setenta y ochenta, que fueron republicados en las últimas décadas (Levin, 1998; Segal, D., 2006), muestran las posibilidades del análisis basado en «la lógica y el lenguaje del poema» (исходя из логики и языка стихотворения, Uspenski y Fáinberg, 2020: 222) y no en las relaciones intertextuales.

M. Gaspárov (por ejemplo, «El poeta y la cultura: tres poéticas de Ósip Mandelshtam»⁷⁵) y S. Avérintsev («El destino y el mensaje de Ósip Mandelshtam»⁷⁶), que no se adscriben a ninguna escuela o tendencia particular, son fundamentales para entender la evolución de la obra de Mandelshtam y muchos elementos de su poética.

Una de las tendencias más significativas que han marcado los estudios mandelshtamianos en los últimos años ha sido la revisión cada vez más radical del mito del poeta como «una figura que representa la intachable resistencia moral al régimen estalinista»⁷⁷. La pervivencia de este mito se debe en gran medida a la fuerza persuasiva de los libros de Nadezhda Mandelshtam, así como a toda una tradición de la disidencia soviética que veía en la imagen idealizada del poeta «un paradigma de la existencia de un alma libre en un Estado totalitario» (парадигма существования свободной души в тоталитарном государстве, Levin, Y. I., 1998: 154):

Las memorias de N. Ya. Mandelshtam, aunque atacadas desde todos los flancos, siguen siendo un texto fundamental al que se ven obligados a acudir todos los que se acerquen a la biografía de Mandelshtam. A los investigadores les ha costado liberarse del encanto de la fiel compañera del poeta y la custodia de su memoria⁷⁸.

En la práctica, la desmitificación empezó en los años ochenta y noventa, con la publicación de las memorias de E. Guershtein (1998, 1ª ed. 1986) y B. Kuzin (1999) y de la correspondencia de S. Rudakov (1997), que ofrecían una visión menos idealizada, pero más humana, de la figura compleja y atormentada de Mandelshtam. Sin embargo, la reflexión filológica propiamente dicha, centrada en la implicación de las posturas contradictorias del poeta para su obra en verso⁷⁹, fue iniciada en 1996 por Mijaíl Gaspárov en su libro *O. Mandelshtam: La lírica política de 1937* («О Мандельштам: Гражданская лирика 1937»). A pesar de su cuidada argumentación, esta invitación a leer a Mandelshtam prestando más atención a la voz del poeta que a la imagen «antisoviética» creado *a posteriori* provocó un verdadero escándalo. Tal y como señala A. Razumnaya (2022: 38): *The adherents of the myth of Mandelstam-the-silenced-dissenter silenced a dissenter in their own midst, without any embarrassment about the contradiction*. Hubo que esperar veinte años más para la aparición de nuevos trabajos centrados en el cuestionamiento de las ideas preconcebidas sobre la postura política del poeta. Así, G. Mórev (2019, 2020, 2022a, 2022b), a partir de un minucioso trabajo con los archivos, testimonios de los contemporáneos, correspondencia, artículos y otros textos en prosa y en verso del propio Mandelshtam, reconstruye el contexto social, político y económico de los años veinte y treinta, en particular en relación con la situación de los escritores tras la monopolización del sector editorial por el Estado. El investigador indaga en las

⁷⁵ «Поэт и культура: три поэтики Осипа Мандельштама» (Gaspárov, M., 1995: 327-370).

⁷⁶ «Судьба и весть Осипа Мандельштама» (Avérintsev, 2011: 37-119), inicialmente publicado como introducción a la edición de Nérler y Mijáilov (Mandelshtam, 1990c).

⁷⁷ Фигура, репрезентирующая безупречное нравственное сопротивление сталинскому режиму (Mórev, 2022a: 12).

⁷⁸ Базовым текстом, который со всех сторон атакован, но к которому приходится возвращаться всем, касающимся биографии Мандельштама, остаются воспоминания Н. Я. Мандельштам. Исследователи с трудом избавлялись от обаяния верной подруги поэта и хранительницы его памяти (Shubinski, 2006: 466).

⁷⁹ En particular para los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», 1937, Mandelshtam, 2009: 228-231).

circunstancias en las que Mandelshtam se encontraba tras la revolución bolchevique y en sus ideas sobre el papel de experto encargado de preservar la cultura y humanizar la nueva sociedad que, a su parecer, le correspondía jugar en relación con el nuevo Estado (Morev, 2022a: 18). La lucha del poeta para cumplir ese cometido y el rechazo de sus reivindicaciones por parte de los círculos literarios oficiales constituirían uno de los factores clave para entender la sensación de marginación que llevó a Mandelshtam a desafiar personalmente a Stalin con el llamado «epigrama» de 1933. Por otro lado, el mito de «el Poeta y el Zar», muy arraigado en la tradición literaria rusa, hizo que Mandelshtam se imaginara a Stalin como un lector genuinamente interesado en su poesía. Según esta visión distorsionada, Stalin suavizó la condena del poeta tras el «epigrama» no por una cuestión de pragmatismo político, sino llevado por la admiración ante su genio poético⁸⁰. De ahí la insistencia de Mandelshtam en hacer patente, a través de la Unión de Escritores, su agradecimiento al jefe del Estado por haberle evitado la pena de muerte y su voluntad de redimirse ante él a través de su nueva poesía⁸¹, una insistencia que llevaría «en última instancia, al desenlace trágico de 1938» (в итоге к трагической развязке 1938 года, Mórev, 2020: 65).

A. Kahn (2020), en su monografía *Mandelstam's Worlds*, cuestiona otro mito: el de la postura «apolítica»⁸² del poeta tras la revolución de octubre y especialmente durante los años veinte. Para ello, se basa en un detallado estudio de numerosos artículos periodísticos del poeta en el contexto de los periódicos donde se habían publicado. Las conclusiones a las que llega el investigador desmienten en gran parte la idea del distanciamiento de Mandelshtam respecto al régimen soviético:

Widely and often seen as a marginalized figure from the start of the Bolshevik regime, the portrait of Mandelstam we see here is if anything more active, engaged, and energized on the printed page as a literary journalist and cultural critic than has been acknowledged or even suspected (Kahn, 2020: 15).

Finalmente, A. Razumnaya (2022), en su reciente libro *Under the Sign of Contradiction. Mandelshtam and the Politics of Memory*, examina las ideas, actitudes y comportamientos contradictorios del poeta, señalados por muchos críticos, pero nunca antes considerados en su conjunto. En su detallado análisis de la biografía mandelshtamiana desde el punto de vista de la paradójica relación entre los conceptos de libertad y coacción en la vida y obra del poeta, la autora refuta numerosos clichés, como

⁸⁰ Esta hipótesis también le pareció plausible a Anna Ajmátova, algo que no resulta sorprendente teniendo en cuenta que la poeta estaba igualmente influenciada por el mito de «el Poeta y el Zar», basado en la interpretación poética de la relación de Pushkin con Nicolás I y, más allá de la tradición rusa, en el diálogo imaginario de Ovidio con el emperador Augusto.

⁸¹ M. Gaspárov (1996: 18) compara la conmoción vivida por Mandelshtam tras la intervención favorable de Stalin con la profunda transformación de Dostoievski, indultado en el último momento antes de ser ejecutado: «Una muerte que no llegó a ocurrir le planteaba un dilema ético nuevo, y el agradecimiento por la vida condicionaba la dirección en la que se iba a solucionar el dilema» (Несостоявшаяся смерть ставила его перед новым этическим выбором, а благодарность за жизнь определяла направление этого выбора).

⁸² En el ámbito español, este mito está reflejado, por ejemplo, en un artículo de Tamara Djermanivoc (2017: 135), quien en el apartado titulado «De apolítico a poeta represaliado» afirma, basándose en las memorias de Nadezhda Mandelshtam, que el poeta, tras la revolución bolchevique, «procura mantenerse alejado de los acontecimientos políticos».

«*political nonconformist*» o «*target of the communist state*», y recrea un panorama mucho más complejo y multidimensional, en particular, en lo que se refiere a las circunstancias de creación del llamado «epigrama contra Stalin».

En las últimas dos décadas también se publicaron importantes trabajos que indagan en distintos aspectos de la poética mandelshtamiana, como el libro de L. Panova (2003) sobre los conceptos «el mundo, el espacio y el tiempo» (мир, пространство и время) en la lírica de Mandelshtam, basado en el exhaustivo análisis lingüístico y estadístico, la monografía de I. Surat *Mandelshtam y Pushkin* («Мандельштам и Пушкин», 2009) o *Mandelstam's Poetics: A Challenge to Postmodernism* (2000), de E. Glazova-Corrigan, un acercamiento a la teoría poética del autor ruso a partir de su interés por la obra de Dante. Asimismo, se están perfilando nuevas maneras de enfocar el estudio de Mandelshtam, que pueden ser especialmente útiles para la traducción de su obra poética. Por ejemplo, los trabajos de F. Uspenski (2014) sobre el lenguaje poético mandelshtamiano de los años treinta plantean opciones tan interesantes como las funciones que cumple la terminología de las ciencias naturales en la obra del poeta⁸³ o las «relaciones interlingüísticas», es decir, el uso de calcos lingüísticos como parte del juego intertextual, incluida la posibilidad de que Mandelshtam aludiera conscientemente al sentido de algunas palabras homófonas en otras lenguas (sobre todo el alemán y el latín) para que este pasara a formar parte de la semántica del texto ruso⁸⁴.

Aún más implicaciones para el estudio y la traducción de la poesía mandelshtamiana tienen los recientes trabajos de P. Uspenski y V. Fainberg (2018, 2019, 2020), que demuestran que la «comprensibilidad intuitiva» de sus poemas más complejos se basa en unas características muy concretas de su idiolecto, «el replanteamiento de elementos “fijos” del lenguaje —colocaciones y frases hechas—»⁸⁵. Por lo tanto, para la comprensión de la poesía mandelshtamiana, es imprescindible tener en cuenta las unidades fraseológicas «normativas», perfectamente reconocibles, que están detrás de las expresiones poéticas aparentemente más oscuras, así como el efecto paradójico de extrañamiento y reconocimiento que se crea por el hecho de que el poeta desautomatice estas unidades.

Por último, la monografía de M. Bóbrík (2018) es un extenso comentario lingüístico de un corto ensayo en prosa de 1923, «El verano frío» («Холодное лето», Mandelshtam, 2011: 26-29), que se fue gestando a partir de un seminario de análisis textual organizado por la autora con un grupo de estudiantes de una universidad alemana. Aunque se trate de prosa, las conclusiones a las que llega Bóbrík tienen una repercusión directa tanto para la investigación como para la traducción de toda la obra de Mandelshtam: de 787 palabras que configuran el texto del ensayo, alrededor de 120 necesitan comentario lingüístico debido a los desplazamientos de uso ocurridos durante el último siglo, algo que implica la necesidad de una atenta relectura de toda la obra de Mandelshtam en cotejo con el

⁸³ Cf. Uspenski, F. (2014: 52-67).

⁸⁴ Cf. Uspenski, F. (2014: 23-43). Con todo, el primero en llamar la atención sobre el «bilingüismo poético e influencias interlingüísticas» (поэтический билингвизм и межъязыковые влияния) en la obra de Mandelshtam fue G. Levintón (1979).

⁸⁵ Переосмысление «готовых» языковых элементов — коллокаций и идиом (Uspenski y Fainberg, 2019).

corpus lingüístico⁸⁶ y los diccionarios que reflejen estos cambios diacrónicos. La autora advierte:

A la hora de leer un texto creado hace relativamente poco —menos de cien años— las aberraciones del lenguaje son menos visibles y se crea una falsa sensación de comprensibilidad. Pero en la práctica la atención se desliza por el texto, que queda, en esencia, sin ser leído en muchos de sus elementos⁸⁷.

Una de las tareas más importantes del traductor consiste precisamente en evitar este deslizamiento por la superficie del texto, una lectura sin comprensión. Teniendo en cuenta el estado actual de la investigación, hoy en día sería inaceptable plantear una traducción de la poesía de Mandelshtam sin cuestionar tanto las ediciones existentes como las primeras impresiones del lector contemporáneo, una traducción que no fuera acompañada de una consulta sistemática del corpus poético y general de la lengua rusa, los diccionarios y los estudios correspondientes.

En un ensayo de 1913, el joven Mandelshtam equiparaba la lectura de un poema con la sensación de encontrar un mensaje en una botella arrojada al mar: «Ambos tienen un destinatario: la carta, a aquel que divise por casualidad la botella en la arena, y el poema, al “lector en la posteridad”»⁸⁸. Varias décadas de estudio de la obra mandelshtamiana demuestran que, para entender el mensaje y hacerlo llegar a lectores en otros idiomas, debemos tener un especial cuidado a fin de no perder los matices intertextuales, la novedad del desplazamiento semántico, la unidad de la obra en la que unas partes ayudan a entender otras, la modificación de fórmulas idiomáticas que permite una visión nueva del lenguaje y del mundo, y no podemos dar por hecho que la lengua que habla Mandelshtam sea exactamente el ruso que se habla hoy. Es de suponer que solo en caso de tener en cuenta todos estos elementos podríamos confiar en que aquel que reciba el mensaje en la botella «se estremezca con aquel temblor jubiloso y terrible que ocurre cuando uno oye inesperadamente que lo llaman por su propio nombre»⁸⁹.

⁸⁶ Hoy es posible gracias al *Corpus nacional de lengua rusa* en línea, con un *subcorpus* poético muy extenso, que entre otras cosas incluye la totalidad de la obra poética de Mandelshtam: <http://www.ruscorpora.ru/new/search-poetic.html> [consulta 03/10/2022].

⁸⁷ При чтении же текста, созданного относительно недавно — неполное столетие назад — aberrации языка незаметнее, и возникает ложное ощущение понятности. На самом деле внимание скользит по тексту, и во множество точек он остается, по сути, непрочитанным (Bóbrík, 2018: 24-25).

⁸⁸ Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметит бутылку в песке, стихотворение — «читателя в потомстве» (Mandelshtam, 2010: 7).

⁸⁹ Вздрыгнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени (Mandelshtam, 2010: 7).

2. Invitación a una decapitación: el debate sobre las estrategias de la traducción de poesía y el caso de Mandelshtam

Según Joseph Brodsky (1986: 142), W. H. Auden confesaba no entender por qué Mandelshtam era considerado un gran poeta: *The translations that I've seen don't convince me of it*. Con toda probabilidad, el poeta británico se refería a las versiones de C. Brown y W. S. Merwin (Mandelshtam, 1973a), pero no sabemos en qué exactamente lo había decepcionado esa primera antología mandelshtamiana en inglés. Sin embargo, el propio Brodsky, quien había caracterizado la traducción de Brown y Merwin como *a product of profound moral and cultural ignorance* (1977: 14), sí dejó muy claro cuál era su queja principal. La «ignorancia» de los traductores —un estudioso de Mandelshtam⁹⁰ y un influyente poeta estadounidense⁹¹—, consistía, para Brodsky (1986: 140), en obviar la estructura formal de la poesía mandelshtamiana —especialmente el metro y la rima— y traducir en verso libre la obra de un poeta para el cual la creación de un poema empezaba con la aparición premonitoria de un «molde sonoro de la forma» (звучащий слепок формы, Mandelshtam, 2010: 54). El valor ético que Brodsky otorga a una cuestión aparentemente técnica tiene que ver con el hecho de que, para él, la fidelidad a los metros clásicos, en oposición al uso del verso libre, constituía un valor no solo estético, sino también moral, algo que le hacía pensar en la «superioridad» de la poesía rusa del siglo XX sobre la poesía occidental:

Russian poetry has set an example of moral purity and firmness, which to no small degree has been reflected in the preservation of so-called classical forms without any damage to content (Brodsky, 1986: 142-143).

El veredicto de Brodsky suena especialmente contundente gracias a la concentración de metáforas fisiológicas para conceptualizar la inseparabilidad del «fondo» y la «forma» en la poesía:

Differences in meters are differences in breath and in heartbeat. Differences in rhyming pattern are those of brain functions. The cavalier treatment of either is at best a sacrilege, at worst a mutilation or a murder. [...] As for the readers, they buy a lie (Brodsky, 1986: 141).

El premio Nobel de literatura mantenía la misma postura respecto a la traducción de su propia obra poética, incluso a idiomas que desconocía. Así, en una carta a sus editores suecos escrita en 1989 el poeta se muestra tan tajante como en su interacción con los traductores al inglés⁹²:

⁹⁰ Clarence Brown (1929-2015), traductor de poesía y prosa mandelshtamiana y autor de la primera tesis (1962) y una de las primeras monografías sobre el poeta publicadas en Occidente (Brown, 1973), recogió numerosos testimonios de contemporáneos de Mandelshtam, incluida su viuda, quien en 1976 le confió el archivo del poeta que actualmente se encuentra en la Universidad de Princeton (Nérler, 2015, 434-436).

⁹¹ W. S. Merwin (1927-2019) también es conocido como traductor del *Purgatorio* de Dante y de la poesía de Federico García Lorca y Pablo Neruda, entre otros.

⁹² El libro de V. Polukhina (2008) contiene numerosos testimonios de poetas traductores que trabajaron con Brodsky, entre ellos Alasn Myers, Daniel Weissbort y Peter France, quienes confirman que la insistencia del poeta en mantener exactamente el mismo metro y el mismo tipo de rima en la traducción supuso *considerable demands on the translator bordering on intellectual athleticism if not acrobatics* (Polukhina, 2008: XVII).

I would like to insist in preserving [the] formal aspects of the original. By that I mean meter and rhyme. I do realise that in certain cases this may prove to be impossible, but I'd rather prefer my poems non-existent in Swedish than misrepresented. Meter is the backbone of the poem, and I'd rather appear stiff than spineless⁹³.

Esta insistencia en preservar las formas regulares en la traducción de poesía tiene mucho que ver con la tradición poética rusa, que desde principios del siglo XIX se nutrió sistemáticamente de adaptaciones en verso hechas por poetas de renombre y percibidas como parte inalienable de la literatura nacional⁹⁴. Por otro lado, el rechazo frontal de la posibilidad de traducir el verso pautado en verso libre o en prosa constituyó uno de los principios fundamentales que determinaron el desarrollo de la traducción poética en la URSS. En 1919, el poeta Nikolái Gumiliov formuló sus recomendaciones para futuros colaboradores de la editorial Vsemírnaia literatura (Literatura universal), promovida por Gorki y llamada a conformar el canon oficial de las letras universales en traducción al ruso. Según esas recomendaciones, el traductor estaba obligado a mantener el número de versos, el metro, la secuencia de rimas, el encabalgamiento, el tipo de rimas, el tipo de vocabulario, el tipo de comparaciones, los procedimientos especiales y los cambios de tono, sin modificar sustancialmente el contenido del poema (Gumiliov, 1919: 30)⁹⁵. Aunque el nombre de Gumiliov, fusilado en 1921, pronto quedó silenciado, la práctica de la traducción en verso fue seguida a rajatabla por todas las editoriales soviéticas. El proceso solía incluir la elaboración de una «versión linear» (подстрочник), que posteriormente tenía que ser transformada —es decir, adaptada a un molde métrico y rimada— por un poeta profesional, salvo que este último conociera la lengua de partida y pudiera trabajar directamente con el texto original⁹⁶. Ajmátova, Pasternak y el propio Brodsky, privados de la posibilidad de publicar sus obras originales, se ganaron la vida precisamente como poetas traductores (поэты-переводчики) encargados de convertir a las «orugas», es decir, las traducciones literales en prosa preparadas por filólogos conocedores de respectivos idiomas, en «mariposas», o sea, poemas que cumplieran las

⁹³ Citado en Jangfeldt (1999: 123-124).

⁹⁴ Según Y. D. Levin (1985: 10), fueron varios factores los que determinaron que en el sistema literario ruso de principios del siglo XIX «las traducciones en verso se percibieran como pertenecientes en mayor medida al traductor que al autor traducido, y como parte de la poesía, de la literatura rusa en calidad de sus representantes de pleno derecho» (воспринимать стихотворные переводы как произведения, принадлежащие в большей мере переводчику, нежели переводимому автору, и входящие в русскую поэзию, в русскую литературу в качестве полноправных ее представителей).

⁹⁵ Otra cosa es que ni siquiera el propio Gumiliov siguió estas recomendaciones al pie de la letra (cf., por ejemplo, el resumen de la ponencia de V. Bagnó sobre la práctica traductora del poeta ruso https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20466/ [consultado 10/09/2022]).

⁹⁶ Para una descripción más detallada de esta práctica y su conceptualización en la época soviética, cf. S. Witt (2013a).

expectativas estéticas de las editoriales⁹⁷. Por eso no debe extrañar que Efim Etkind⁹⁸, conocido traductor y teórico soviético que acabó exiliado en Francia en 1974 —dos años más tarde que Brodsky—, también se pronunciara contundentemente a favor traducciones versificadas en su libro *L'art en crise* (1982), que supuso un hito importante en la teoría y la práctica de la traducción poética en los países francófonos⁹⁹ y en otros ámbitos lingüísticos, incluido el español¹⁰⁰. Desde su experiencia editorial en la URSS, Etkind lamenta que la práctica más extendida en aquel momento en Occidente consistiese en evitar el esfuerzo de recrear la forma poética en el idioma meta, e insiste en que un poema es una unión inseparable de significado y significante, *du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme*¹⁰¹. Igual que Brodsky, Etkind se sirve de una llamativa metáfora fisiológica al equiparar el sacrificio del verso regular en la traducción a la decapitación de un ser humano:

Si un poème était une somme arithmétique d'idées et de sons, on pourrait, perdant une partie, conserver l'autre. Mais on n'a pas affaire à une somme, on a affaire à un organisme : si on perd une partie, on perd le tout. En croyant ne sacrifier que la forme, on exécute aussi le fond : un homme dont on a coupé la tête n'est pas simplement plus court d'une tête, il cesse d'exister (Etkind, 1982: XI).

La solución para salvar el «organismo» del poema que proponen Etkind en el plano teórico y Brodsky con un modelo práctico —una traducción propia del emblemático poema mandelshtamiano «*Tristia*»— consiste en componer en el idioma de llegada un texto poético que *recrée l'ensemble, tout en conservant la structure de l'original* (Etkind, 1982: 22), especialmente el metro y la rima. En España, en contraste con la práctica editorial donde la traducción de formas poéticas regulares en prosa o en verso libre sigue siendo predominante, los trabajos teóricos, muchas veces con carácter prescriptivo, hacen hincapié en la necesidad de conservar los aspectos formales del verso para producir una traducción estéticamente aceptable (Torre, 1994; Gallegos Rosillo, 1997; Torquemada Sánchez, 2003 y 2004, Torrent-Lenzen, 2006). En lo referente a las traducciones de la poesía de Mandelshtam en el ámbito ibérico, S. Moranta Mas (2011: 5) también se

⁹⁷ Esta analogía se debe a Mark Tarlovski, poeta traductor especializado en literaturas de varios pueblos de la URSS (Witt, 2013a: 164). Un modelo de colaboración parecido entre un traductor y un poeta se ha utilizado en varias ocasiones para traducir la poesía rusa en Occidente, como es el caso de la antología preparada por Brown and Merwin (Mandelshtam, 1973a) o la poesía completa a cargo de Raffel y Burago (Mandelshtam, 1973b), aunque en estos casos la participación de un poeta no tenía que ver con la versificación, sino con la idea de que para traducir poesía resulta imprescindible saber escribir poesía (Hersant, 2017). En el ámbito hispanoparlante, O. García Valdés (2007) ofrece una interesante descripción de una intensa colaboración entre una poeta y una traductora (en este caso, Monika Zgustová) para verter en castellano la poesía de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva (2005), también más allá de cuestiones formales.

⁹⁸ Utilizamos la transliteración de su nombre tal y como aparece en sus publicaciones en francés.

⁹⁹ Así, Ch. Lombez (2016: 9) afirma que, después del debate suscitado por Etkind, *aujourd'hui il est devenu assez rare que le vers soit traduit en prose*, y los traductores de los *Placers prohibidos* de Cernuda al francés reconocen los principios elaborados por Efim Etkind, Léon Robel y Georges Mounin como su base metodológica (Salaün, 2010: 70-71).

¹⁰⁰ Por ejemplo, J. Torquemada Sánchez (2004) se apoya en el libro de Etkind en su propuesta de criterios de calidad para la traducción de la poesía rusa al español. En el ámbito anglosajón, la idea de la recreación poética parece estar menos relacionada con la reproducción del metro y la rima, aunque también hay numerosas opiniones a favor de esta última (cf. Moffet, 1999).

¹⁰¹ Etkind (1982: XI).

pronuncia en la línea de Etkind, abogando por «reproducir la “totalidad” del poema, es decir, la estructura formal, el sentido profundo y la mayoría de imágenes, de modo que se transmita no solo el significado referencial de las palabras, sino también la tensión poética», y cita a G. K. Chesterton para mostrar su escepticismo respecto a las traducciones en verso libre: *Free verse is like free love: it is a contradiction in terms* (Moranta Mas, 2011: 2).

Aunque la solución que Etkind denomina *Traduction-Recréation* se presente como una traducción «total»¹⁰², resulta evidente, y lo admite el propio teórico (Etkind, 1982: 22-23), que no es posible mantener o recrear el molde prosódico de un poema en otro idioma¹⁰³ sin transformar o sacrificar parte de la realidad textual más allá de lo que hubiera requerido una traducción en prosa o en verso libre¹⁰⁴. En el fragor de su batalla contra el sacrificio del «sonido» a favor del «sentido» en la tradición occidental, tanto Brodsky como Etkind parecen olvidar que la obsesión de las editoriales soviéticas por la conservación de la forma regular del verso muchas veces llevaba a dar prioridad al metro y la rima por encima de cualquier otro factor. Tal y como recuerda la poeta Olga Sedakova (2014: 108), «el sistema soviético de traducción en verso exigía llenar una especie de recipiente formal complicadísimo, pero, lamentablemente, llenarlo con basura verbal y residuos poéticos»¹⁰⁵. De esta manera se producían ingentes cantidades de versos bien rimados que poco tenían que ver con la obra original, bajo cuyo título se publicaban. Quizás el más representativo es el caso de la popularísima traducción de los sonetos de Shakespeare por Samuël Marshak, galardonada en 1949 con el prestigioso premio Stalin y durante muchos años considerada en Rusia un modelo incuestionable de traducción poética. Como han demostrado N. Avtonómov y M. Gaspárov (2017, 1ª ed. 1969), en estos sonetos formalmente perfectos y percibidos por la mayoría de los lectores rusos como «muy poéticos», la lírica de Shakespeare aparece prácticamente irreconocible: lo concreto se sustituye por lo abstracto, la lógica por un lenguaje emocional, y la tensión inherente a los textos shakespearianos se diluye a favor de cierta apariencia de calma y suavidad. El traductor prescinde de todas las imágenes barrocas (nada de putrefacción, pero tampoco le gustan el brillo ni las comparaciones con joyas y metales preciosos, tan presentes en el lenguaje shakespeariano), suaviza o elimina las antítesis violentas y restituye el orden correcto en el que se suceden las estaciones, por mucho que Shakespeare las mezcle a su antojo (soneto 104), todo ello porque «en el equilibrado

¹⁰² Cf. Salaün (2010: 72): *Il faut donc restituer TOUTE la démarche du poème et, en tout premier lieu, respecter la structure métrique et rythmique de départ, les rimes [...], toute la mécanique des signifiants (jeux de sons et de mots, paronymie), ainsi que les mécanismes rhétoriques et de l'image [...] tout ce qui lui confère sa “monumentalité” unique et son vrai sens.*

¹⁰³ Hay que señalar que la elección entre preservar, por ejemplo, el metro original o recrearlo con otros medios resulta problemática de por sí. Según J. S. Holmes (1988: 320), teniendo en cuenta que ninguna forma métrica puede ser completamente idéntica a una forma en otro idioma, *no form can be “retained” by the translator as he moves from a source language to his target language*, pero sí existen diferentes enfoques en relación a la recreación de la forma poética. Más adelante tendremos ocasión de hablar de ello en relación con la traducción «modélica» del poema «*Tristia*» propuesta por Brodsky.

¹⁰⁴ Eso no quiere decir que las traducciones en prosa o en verso libre estén por defecto exentas de omisiones, adiciones y otro tipo de cambios. Aquí tan solo nos referimos al hecho de que la traducción en verso exige un mayor grado de desviación textual incluso si el traductor no tiene intención de manipular el mensaje.

¹⁰⁵ Советскую систему стихотворного перевода, которая предполагала заполнение некоей очень сложной формальной тары — заполнение, увы, словесным мусором и поэтическими шлаками.

sistema poético [de Marshak] no hay lugar para extremos»¹⁰⁶. A nivel ideológico, tampoco pasan a través del filtro de la traducción las referencias a la religión ni el culto renacentista del cuerpo humano. En definitiva, la poética de Shakespeare acaba reemplazada por unos principios estéticos típicos de la lírica decimonónica rusa¹⁰⁷, con los que el público lector estaba más que familiarizado.

En contraste con la indignación que el autor de *L'art en crise* muestra ante la desaparición de rimas abrazadas o intercaladas en las traducciones de la poesía rusa al francés, las transformaciones a las que el traductor soviético somete la poética de Shakespeare más bien lo entusiasman. Así, afirma con una intención claramente encomiosa que «ahí donde Shakespeare es enigmático, Marshak no lo acepta estéticamente y transforma el texto a favor de otros rasgos del sistema artístico shakespeariano que le resultan afines»¹⁰⁸. En última instancia, para Etkind, los cambios radicales y sistemáticos introducidos por el poeta traductor se justifican por la necesidad de crear a un «Shakespeare *proprio*, que responda a los gustos y las necesidades artísticas de la gente del siglo XX»¹⁰⁹. En la práctica, señala S. Witt (2013b, 178), nos encontramos ante una postura cercana al clasicismo dieciochesco ruso (heredero, a su vez, de la tradición francesa de los siglos XVII y XVIII), convencido de la superioridad moral y estética del presente en relación con un pasado «bárbaro» y salvaje, que hay que mejorar según los criterios actuales. El antiguo dilema planteado por Schleiermacher (1994: 231) en 1813 —acercar al lector al texto o el texto al lector— se resuelve unívocamente a favor de la *traduction ethnocentrique*¹¹⁰ (Berman, 1999, 1ª ed. 1985) o la domesticación, tal y como la define L. Venuti (1998, 31):

Suppressing the linguistic and cultural differences of the foreign text, assimilating it to dominant values in the target-language culture, making it recognizable and therefore seemingly untranslated.

Los sonetos «domesticados» hasta quedar irreconocibles no constituyen un caso aislado, y es que, según el proyecto cultural soviético, la construcción del canon de la «literatura universal» en ruso pasaba por adaptar todas las obras que se consideraban dignas de ser conservadas para el futuro a las exigencias ideológicas y estéticas del régimen. La traducción literaria, por lo tanto, no se concebía como una invitación a conocer otras maneras de escribir, pensar y ver el mundo (algo que precisamente constituye *la vocation éthique de la traduction*, según A. Berman, 1999: 75), sino como un «perfeccionamiento» de los originales que, una vez traducidos, quedaban

¹⁰⁶ Крайности нет места в его уравновешенной поэтической системе (Avtonómov y Gaspátov, 2017: 620).

¹⁰⁷ No es una casualidad que Etkind (1966:141), alabando la traducción de los sonetos, llamara a Marshak «poeta de la escuela de Pushkin» (поэт пушкинской школы).

¹⁰⁸ Там, где Шекспир загадочен, Маршак эстетически не принимает его, он преобразует текст в пользу других, близких ему черт шекспировской художественной системы (Etkind, 1966: 142-143).

¹⁰⁹ Своего Шекспира, отвечающего вкусам и художественным потребностям людей XX века (Etkind, 1966: 142).

¹¹⁰ *Ethnocentrique* signifiera ici : qui ramène tout à la propre culture, a ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négative ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture (Berman, 1999 : 29).

«superados»¹¹¹. En este sentido, es sintomática la declaración de Kornéi Chukovski (1930: 28), una figura central de la traducción literaria en la URSS, quien no solo aboga por una mayor calidad, sino que también da por hecho que una versión realmente buena es capaz de ocupar el lugar del texto de partida: «El lector nuevo ya no está dispuesto a contentarse con los *Quijotes*, *Robinsones* y *Gulliveres* parafraseados por alguna damisela con desparpajo, sino que exige traducciones que sustituyan el original»¹¹².

Tras cotejar la idea de la traducción «total», llamada a recrear tanto el sentido como la estructura formal del poema, con su realización práctica en el contexto soviético, ¿no cabría decir que los lectores de Marshak también «compraban una mentira», tal y como afirma Brodsky en relación con las versiones de la poesía de Mandelshtam en verso libre?

Ante el peligro de tergiversación de la obra original por el bien de la eufonía, la adaptación a los gustos del público lector o al programa estético del poeta traductor, Vladímir Nabókov adoptó, a partir de cierto momento, una postura radicalmente contraria¹¹³, en su caso respecto de las traducciones del ruso al inglés. Para el escritor, las adaptaciones de Robert Lowell, y especialmente sus versiones de la poesía mandelshtamiana publicadas en 1968¹¹⁴, eran comparables a una mutilación o una decapitación¹¹⁵ no por dejar de lado los aspectos formales del verso, sino por haberse alejado de la literalidad:

When I think that the American college student of today [...] will mistake that adaptation for a sample of Mandelshtam's thought [...], I cannot help feeling that despite the good intentions of adaptors something very like cruelty and deception is the inevitable result of their misguided labors (Nabókov, 1969).

En relación con lo que Etkind llamaría *Traduction-Recréation*, Nabókov (1990: IX, 1ª ed. 1964) muestra una vehemencia que no tiene nada que envidiar a la de Brodsky, aunque vaya en un sentido contrario:

The he term “free translation” smacks of knavery and tyranny. It is when the translator sets out to render the “spirit” – not the textual sense – that he begins to traduce his author.

En sus reflexiones sobre la traducción al inglés de *Yevgueni Oneguín* (*Eugene Onegin*, en la versión inglesa) —probablemente la obra más canónica de las letras rusas— (Nabókov, 2012: 119, 1ª ed. 1955), el escritor no es menos contundente:

¹¹¹ Para un análisis detallado de los principios de la llamada «traducción realista» (реалистический перевод) y la campaña contra el «literalismo» (буквализм) en la URSS, cf. Azov (2013).

¹¹² Новый читатель уже не желает довольствоваться «Дон Кихотами», «Робинзонами», «Гулливерами» в пересказе разных бойких барынь, он требует таких переводов, которые заменяли бы подлинник. Aunque la llamada «escuela soviética de traducción» fuese la que, aparentemente, ha articulado con mayor claridad su preferencia por la domesticación, esta estrategia, tal y como señalan Berman (1999: 75) y Venuti (2004: 17, 1ª ed. 1995), también es inherente a la traducción literaria en Occidente. Insistimos aquí en la naturaleza abiertamente domesticadora de la traducción en la URSS porque resulta importante tenerla en cuenta para no caer en la idealización del «arte de la traducción poética» que, según Etkind (1968: 72), había alcanzado en Rusia «un nivel que no existía en ningún otro país del mundo» (Искусство поэтического перевода поднялось у нас на такой уровень, какого нет ни в одной стране мира).

¹¹³ Para la evolución de las ideas de Nabókov sobre la traducción, cf. Shvabrin (2019).

¹¹⁴ En la antología editada por O. Carlisle (1968: 116-163).

¹¹⁵ Cf. Trubikhina (2015: 24). Como vemos, el imaginario tremendista no varía, aunque se utilice para demostrar exactamente lo contrario.

The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text. The term “literal translation” is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody.

Por lo tanto, a la hora de elegir entre «rima y razón» (*rime and reason*), Nabókov (1990: X) no tiene dudas en sacrificar todos los elementos formales siempre que estos pongan en peligro la «plenitud del sentido» (*completeness of meaning*) y asevera que *not a single addition can be made without betrayal* (Nabókov, 2012: 124). Todo lo que no tuviera cabida en la traducción rigurosamente literal —desde las particularidades de la rima hasta los detalles cotidianos o precisiones botánicas—, según él, tiene que quedar reflejado en el comentario, que se convierte en parte inalienable de la traducción y fácilmente llega a superar en volumen el texto traducido propiamente dicho. De ahí la famosa comparación de las notas con los rascacielos¹¹⁶, que se entiende mejor si confrontamos las 334 páginas de la traducción de *Yevgueni Onegin* con las más de 900 páginas de comentario nabokoviano. Esta edición provocó una gran polémica, pues la traducción muchas veces fue calificada de «ilegible», pero su utilidad para la enseñanza universitaria¹¹⁷ y las sucesivas aproximaciones traductorales¹¹⁸ resulta incuestionable. Además, aunque Nabókov en su *Eugene Onegin* no cumpliera a rajatabla su programa de literalidad absoluta¹¹⁹, queda reconocido que su teoría de la traducción tiene una validez propia (Rosengrant, 1994: 25). De hecho, no se trata de una extravagancia del escritor, ya que existen ejemplos de traducciones que se basan en premisas parecidas y no se consideran extrañas o ilegibles. Por ejemplo, S. Burnshaw (1960), tan escéptico como Nabókov ante la posibilidad de transmitir la forma sonora de un poema, prefirió ofrecer versiones literales en paralelo con los originales, acompañándolas de detallados comentarios lingüísticos y contextuales, con la idea de dejar al lector la oportunidad *to experience the source text for him/herself* (Connolly, 1998: 173). J. Boase-Beier (2020: 410) ve en el libro de Burnshaw un método viable para superar la supuesta intraducibilidad de la poesía, aunque también reconoce sus limitaciones:

This approach can, as this case illustrates, provide highly sensitive prose translations that allow the reader great insight into the original poems. But they are clearly not intended to be poems in their own right, and hence do not exhibit the typical characteristics of poetry.

Las posturas radicales de Brodsky y Nabókov, reflejadas, en particular, en sus respectivas reseñas a las traducciones de la poesía Mandelshtam al inglés, representan dos extremos opuestos de un debate que no parece haber perdido la actualidad con los

¹¹⁶ *I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity* (Nabókov, 2012: 125).

¹¹⁷ B. Boyd (1991: 334) cita una opinión típica para el ámbito académico norteamericano: *It's unreadable, but you can't teach Eugene Onegin without it*.

¹¹⁸ Así, James E. Fallen (en Pushkin, 1998: XXIX), el autor de una de las traducciones más reconocidas de *Eugene Onegin* al inglés, que, por cierto, sí reproduce la complicadísima «estrofa de Onegin» (онегинская строфа), reconoce su deuda con el trabajo de su precursor «literalista»: *Vladimir Nabokov's work, in particular, was a constant challenge to strive for greater accuracy, and his extensive commentary on the novel was an endless source of both instruction and pleasure*.

¹¹⁹ Recordemos que tampoco lo hizo Gumiliov con sus exigentes recomendaciones sobre la traducción en verso.

años. Así, en las actas del *Nobel Symposium on Translation of Poetry and Poetic Prose*, publicadas en 1999, la sección dedicada a la traducción de la poesía con metros y/o rimas regulares es la que presenta las discusiones más acaloradas, con opiniones difícilmente reconciliables (Allen, 1999: 83-134).

Con todo, la cuestión de la plasmación de la forma métrica o estrófica en la traducción no es más que uno de los aspectos del problema de la traductibilidad del discurso poético, especialmente del poema lírico como su expresión más intensa. Numerosos teóricos, desde Schopenhauer¹²⁰ hasta Jakobson¹²¹ o Bousoño¹²², defendieron y siguen defendiendo que tan solo es posible una reescritura (transposición, adaptación, recreación, imitación, traducción poética) y no una traducción en el sentido estricto, y esa reescritura tiene que constituir un acto de creación propiamente dicho. Según la misma lógica, el resultado de ese acto creativo está llamado a reproducir un efecto estético similar al que produce el poema original y tiene que cumplir una función parecida dentro del sistema literario de llegada, es decir, ser percibido y funcionar como un poema según los criterios de este sistema. Como señala J. Boase-Beier (2013: 477) en una reciente compilación sobre el estado actual de los estudios dedicados a la traducción de la poesía, *the ability of translated poems to work as poems is at the heart of most — though not all — theoretical approaches*¹²³. Esta visión de la traducción de poesía como creación poética de pleno derecho se caracteriza por un discurso metafórico arraigado en el imaginario romántico, que opera con conceptos sugestivos, pero difícilmente definibles a nivel racional, como «muerte y resurrección», «milagro», «alquimia», «esencia» o «espíritu». Dicho imaginario, propio de la poesía romántica, sigue presente tanto en el discurso de los poetas como en la producción académica actual. Así, el poeta traductor J-Y. Masson, citado por Ch. Lombez (2016: 4), asegura que *dans une traduction, un poème, me semble-t-il, meurt et renaît*, Olga Sedakova (2014: 103) señala que «una traducción en verso que sea un éxito es simplemente un milagro, supera la propia imposibilidad»¹²⁴, y el catedrático de la Universidad de Oxford A. Kahn (2019), en su reseña a las traducciones recientes de Mandelshtam, habla de *alchemy of recreation and fidelity to the spirit*. Según una acertada observación de Ch. Lombez (2003: 355), esta visión de la traducción de poesía se basa en las ideas de Humboldt, según las cuales *la poésie serait une parole qui entretient des liens «mystiques» avec la langue*. Evidentemente, la idea generalizada de que tan solo un poeta puede ser capaz de recrear en otro idioma la verdadera esencia de un poema lírico¹²⁵ —aunque se aleje del texto original, lo transforme a su parecer o

¹²⁰ «Las poesías no se pueden traducir sino solamente recomponer» (Schopenhauer, 2009: 580; 1813).

¹²¹ *Poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible* (Jakobson, 2012: 131, 1ª ad. 1959).

¹²² Según C. Bousoño (1970: 338-339), los «procedimientos poéticos [...] que operan desde el significante [...] solo a través de una nueva labor poética transformadora serían vertibles a un lenguaje distinto».

¹²³ Cf. también Meschonnic (1973: 355): *Ce n'est pas encore un truisme pour tous que de dire que traduire un poème est écrire un poème, et doit être cela d'abord*, o Torre (1994: 207): «Lo verdaderamente importante es crear —o recrear— un poema, un auténtico poema».

¹²⁴ Удавшийся стихотворный перевод — просто чудо, он побеждает собственную невозможность.

¹²⁵ Para un análisis crítico de esta idea preconcebida, cf. Hersant (2017).

directamente cometa errores lingüísticos¹²⁶—, hunde sus raíces en la misma teoría romántica.

Estas posturas basadas en la premisa de la intraducibilidad de la poesía tienden a ser prescriptivas y eminentemente jerárquicas. Así, la clasificación propuesta por E. Etkind sitúa en el escalón más bajo la *Traduction-Information* (T-INFO) —una modalidad que pretende proporcionar una «idea general» del original, suele ser en prosa y está desprovista de toda intención artística o estética (Etkind, 1982: 18)— mientras que *au sommet de la hiérarchie* encontramos *non pas la plus précise, mais la plus créatrice* de las posibles opciones, es decir, la *Traduction-Récreation* (Etkind, 1982: 26)¹²⁷. En este sistema de valores, una traducción que tiende a mantenerse cerca del texto original y sacrifica el metro y la rima a favor de una transmisión más exacta del sentido comunicativo del poema siempre será vista como «mala», «torpe» o «inferior» en comparación con una versión libre en verso. De hecho, la T-INFO se describe directamente como una opción inaceptable, una profanación del oficio de traductor que ni siquiera debería existir¹²⁸. Siguiendo esta lógica jerárquica, J. Torquemada Sánchez (2003: 5651-562) cita como ejemplos de T-INFO algunos fragmentos de poemas de Mandelshtam traducidos «sin demasiada fortuna» por Jesús García Gabaldón (Mandelshtam, 1998) y justifica esta atribución aduciendo varios errores fácticos que comete el traductor «al no tomarse la molestia de documentarse». Es decir, una traducción que falla en proporcionar la información correcta sobre lo que se dice en el texto no se presenta como una T-INFO deficiente, sino como un ejemplo representativo de T-INFO como tal. Por su parte, Nabókov con su literalismo militante tampoco pone en duda la existencia de una relación jerárquica entre distintos tipos de traducción, simplemente la invierte: *The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase* (1990: IX).

La clasificación de estrategias de traducción propuesta por A. Lefevere (1975)¹²⁹ a partir de varias versiones en inglés de un poema de Catulo, en principio, parece más descriptiva que prescriptiva y refleja tanto ventajas como puntos débiles de cada enfoque. Sin embargo, al final del libro el autor descarta todas las estrategias descritas por ser *unsatisfactory renderings of the source text* (Lefevere, 1975: 99) y lo achaca al hecho de que ellas otorguen prioridad tan solo a uno de los aspectos del poema original en vez de buscar equivalencias para todos y cada uno de sus elementos. De esta manera, de nuevo

¹²⁶ En este sentido, resulta sintomática la siguiente afirmación de A. Pons (2004: 143): *Encara que hi hagi esguerrons de sentit, o deformacions incongruents de la sintaxi, o calcs suposadament etimològitzants —i, per tant, accidents lluminosos de l'espontaneïtat del traductor (un poeta inspirat) —, atès que els atreviments agressius estarien més a prop del borbollar originari del poema.*

¹²⁷ Las opciones intermedias, es decir, *Traduction-Interprétation* (T-INT), *Traduction-Allusion* (T-ALLUS), *Traduction-Approximation* (T-APPROX), representan una mejora gradual de calidad, que Etkind relaciona directamente con una atención cada vez mayor al metro, la rima y otros aspectos sonoros del verso.

¹²⁸ *Elle [...] n'existe que par suite d'une incompréhensible inertie intellectuelle* (Etkind, 1982: 18).

¹²⁹ A partir de criterios formales muy claros, el investigador enumera siete opciones: *phonemic translation*, centrada únicamente en el nivel fónico; *literal translation*; *metrical translation*; *poetry into prose*; *rhyme*, una estrategia que incluye tanto metro como rimas; *blank verse* y, finalmente, *interpretation*, es decir, varias soluciones que se alejan del texto original en cuestiones de forma (*versions*) o bien tan solo lo toman como punto de partida para crear un poema distinto (*imitation*, Lefevere, 1975: 76). Para un panorama más exhaustivo de la reflexión sobre las estrategias de la traducción de poesía, cf. Masseau (2007: 184-214).

nos encontramos ante un enfoque prescriptivo, en este caso materializado en un modelo teórico (*blueprint*) de traducción «total».

Con todo, también existen posturas teóricas más matizadas, que no pretenden definir una única estrategia aceptable para traducir poesía. Por ejemplo, está bastante extendida la idea de que la elección entre una traducción más «literal» en prosa o en verso libre y una recreación en verso regular debería hacerse en función *de la nature du poète original* (Lombez, 2016: 9), es decir, los aspectos que resulten más esenciales para la poética del autor. Teniendo en cuenta que en todo caso se trataría de un compromiso entre las exigencias de la versificación y la «plenitud del sentido», la musicalidad y la precisión lingüística, parece razonable que esta elección se plantee en cada caso concreto sin que se pueda establecer una pauta válida para todos. Así, para traducir a Verlaine sería importante tener en mente su lema *de la musique avant toute chose* y, por lo tanto, otorgar prioridad a la «música verbal» sobre el sentido (Pílshchikov, 2016: 54).

En el caso de Mandelshtam, como en tantos otros aspectos de su obra, es casi imposible decidir qué faceta de su poesía es más «esencial»: la sonora o la semántica. Por un lado, no es casual que Brodsky (1986: 140) insistiese tanto en los aspectos métricos y calificase a Mandelshtam como *a formal poet in the highest sense of the word*. El famoso «clasicismo» mandelshtamiano tiene mucho que ver con las formas métricas y estróficas de resonancias clásicas, y no es una casualidad que Marina Tsvetáieva lo llamara «el joven Derzhavin»¹³⁰, comparándolo con el poeta ruso del siglo XVIII, célebre por sus odas solemnes. Además, la creación poética como tal era para Mandelshtam un proceso sonoro y oral, en medio del cual un balbuceo rítmico inicial se iba plasmando poco a poco en palabras articuladas: «En la primera etapa los labios se mueven sin sonido, después aparece el susurro...»¹³¹ (Mandelshtam, N., 2014: II, 266). Desde los años veinte el poeta, siempre que pudo, prefirió dictar estas palabras que se cristalizaban a partir del sonido en vez de apuntarlas con su propia mano, por lo que la composición para él no era equivalente a la escritura en el sentido literal. Refiriéndose a esta práctica, declaró con orgullo: «Soy el único en Rusia que trabaja a partir de la voz»¹³². También creía en la importancia de la percepción sonora de la poesía. Así, Nadezhda Mandelshtam recuerda que su marido «ponía mucho ahínco en convertirme no en lectora, sino en oyente de versos, enseñándome a percibirlos desde la voz»¹³³.

No menos importante que el ritmo del verso resulta para Mandelshtam el aspecto fonético, la sonoridad de las palabras, que se convierte en un potente instrumento semántico, sobre todo en la etapa tardía, en la que se consolida la tendencia de «otorgar un papel más activo a la materia sonora, y además precisamente en aquellos aspectos que están relacionados con la semántica del verso (paronimia vs. aliteración convencional)»¹³⁴ (Levin, Y. I., 1978: 135). Esa consciencia fonética se hace patente, por ejemplo, en una carta escrita desde el exilio, en la que el autor asegura que en el poema

¹³⁰ Что Вам, молодой Державин, / Мой невоспитанный стих? (Tsvetáieva, 1994: I, 252).

¹³¹ На первом этапе губы шевелятся беззвучно, затем появляется шепот...

¹³² Я один в России работаю с голоса... (Mandelshtam, 2010: 350).

¹³³ В те годы он упорно делал из меня не читательницу, а слушательницу стихов, учил воспринимать их с голоса (Mandelshtam, N., 2014: II, 277).

¹³⁴ Стремление к активизации роли звуковой материи, причем именно в тех аспектах, которые непосредственно соприкасаются с семантикой стиха (паронимия vs. обычная аллитерация).

«De ahí todas las desgracias» («Оттого все неудачи», Mandelshtam, 2009: 215) «había creado materialmente un trozo de oro» con «medios muy modestos, la letra ш (“shch”)¹³⁵ y alguna otra cosa»¹³⁶.

Finalmente, un argumento a favor de dar prioridad al «sonido» por encima del «sentido» sería la propia práctica traductora del poeta ruso, quien al traducir a Petrarca (no por un encargo editorial, sino como parte de su propia creación) prestó más atención a la instrumentación acústica que al contenido. Resumiendo los resultados a los que llegaron varios investigadores que en distintos momentos analizaron estas traducciones, escribe I. Píshchikov (2016: 76): *In many examples the translator’s rejection of lexical and phraseological faithfulness is compensated by a close imitation of the phonetic structure of the ST, first and foremost in the rhymes.*

Si tenemos en cuenta todo esto, parece pertinente, por ejemplo, el experimento del poeta italiano Paolo Ruffilli, que sin saber ruso «tradujo» varios poemas de Mandelshtam a partir de grabaciones en lengua original, *al fine di afferrare la «musicalità» della sua poesia* (Garzonio, 2016: 96), mientras que para orientarse en el sentido se sirvió de traducciones al inglés, sin entrar en mayores pesquisas semánticas. Como mínimo, es un ejemplo interesante de lo que I. Píshchikov (2016: 53) denomina «traducción fonética» (фонетический перевод)¹³⁷, apelando a una observación de M. Gaspárov: *If a translation normally preserves the meaning, leaving no trace of the original sound, then why not allow a translation that preserves the sound but changes the original meaning?*¹³⁸

Sin embargo, si dejamos de lado casos tan extremos como el de Ruffilli, con una estrategia claramente experimental (no en vano en Rusia «la traducción fonética» en estado puro tan solo era practicada por los futuristas), el hecho de otorgar prioridad al sonido, y en concreto a la forma métrica, plantea muchos problemas, tanto teóricos como prácticos. El problema más obvio, que el propio Brodsky señala en el mismo ensayo en el que aboga por preservar la prosodia y la rima del original, consiste en que para encontrar un equivalente sonoro válido se necesitaría un poeta estilísticamente muy afín al autor de *Tristia*, pero sobre todo un poeta de la talla de W. B. Yeats o del propio Mandelshtam: *The trouble of course is that such a person who can master such an idiom—if such a person exists—will no doubt prefer to write his own verse* (Brodsky, 1986: 140). Decía G. Adamóvich (1961: 90), recordando el poema de 1915 «Insomnio. Homero. Velas turgentes» («Бессонница. Гомер. Тугие паруса», Mandelshtam, 2009: 84), que «nadie había tenido una música así, casi desde la época de Tiútchev, y cualquier otra cosa que uno recuerde parece poco contundente a su lado»¹³⁹. Por eso existe el peligro de que incluso una versión más o menos lograda quede muy lejos de la eufonía del original, tal y como sospechaba Seamus Heaney en relación con las adaptaciones de Robert Tracy,

¹³⁵ El poema está basado en aliteraciones con la consonante sibilante «shch», bastante rara en ruso y tradicionalmente considerada antipoética. Cf. Píshchikov (2015: 155-156).

¹³⁶ Я очень скромными средствами, при помощи буквы «ща» и еще кое-чего, сделал материально кусок золота (Mandelshtam, 2011: 543).

¹³⁷ *Phonematic translation*, según la clasificación de A. Lefevere (1975: 20).

¹³⁸ Notemos que tanto Píshchikov como Gaspárov no establecen ninguna jerarquía entre los dos enfoques ni emiten juicios de valor, sino que simplemente constatan la existencia de ambas opciones, la «fonética» y la «semántica».

¹³⁹ Такой музыки не было ни у кого, едва ли не со времени Тютчева, и что ни вспомнишь, все рядом кажется жидковатым.

mucho más musicales que la primera aproximación de C. Brown y W. S. Merwin: *Tracy's ear is not as gifted as Mandelstam's — whose is?* (citado en Kahn, 2017: 167).

En la historia de la traducción de la obra mandelshtamiana a otros idiomas disponemos al menos de un ejemplo que se ajusta perfectamente a las exigencias formuladas por Brodsky en cuanto a la afinidad estilística entre el poeta y el traductor, e incluso a la comparabilidad de su envergadura como poetas. Se trata de la traducción realizada por el propio Brodsky (1986: 128-129) para enseñar cómo debería sonar Mandelstam traducido al inglés sin que se tratara de una «mutilación» o un «asesinato». Efectivamente, como señala Tomas Venclova (2012: 230-231), es una traducción «modélica», que conserva «el sentido y las características formales del poema»¹⁴⁰. No solo deja intacto el pentámetro yámbico, sino que también preserva el carácter de las rimas (por ejemplo, las rimas de tres sílabas en sustantivos verbales: *расставанье-восклицание* se convierten en *separation-exclamation*), y sustituye aliteraciones rusas en «р» (петушиный... подняв... плач... пенъем) por aliteraciones inglesas en «w» (*wayfarer's... women's wailings were*).

Con todo, incluso esta versión modélica plantea algunas dudas impotantes. En primer lugar, tal y como señalaba R. Jakobson (1979: 134), en relación con los yambos rusos y checos, los mismos metros pueden presentar tantas diferencias estructurales y funcionales en distintas lenguas y literaturas que en realidad no sirvan para sustituir el uno al otro como soluciones equivalentes:

I think we most approximate the art of the original when, to echo a foreign poetic work, a form is chosen which, in the sphere of forms of the given poetic language, corresponds functionally, not merely externally, to the form of the original.

Por lo tanto, un yambo inglés, aunque suene a un oído ruso de manera idéntica al yambo ruso, no sería necesariamente el equivalente funcional más apropiado, mientras que Brodsky (1986: 141) da por hecho que los patrones métricos tienen un carácter universal arraigado en la propia naturaleza humana y no en la convención cultural:

It should be remembered that verse meters in themselves are kinds of spiritual magnitudes for which nothing can be substituted. They cannot be replaced even by each other, let alone by free verse.

Hay que decir que varios críticos y poetas anglosajones se mostraron reticentes ante esta absolutización de las pautas métricas rusas. De hecho, podía ser una de las causas más importantes de la recepción negativa que tuvieron las autotraducciones de Brodsky al inglés, a diferencia de sus ensayos en prosa. Por ejemplo, Seamus Heaney veía en la poesía inglesa de Brodsky *certain metrical oddity* (Polukhina, 2008: 425), Marc Strand la consideraba antinatural, señalando que Brodsky *wanted prosodic verisimilitude, but that was rarely possible* (Polukhina, 2008: 437), mientras que William Wardsworth aseguraba directamente que los poemas de Brodsky en inglés eran considerados mediocres en el mejor de los casos (Polukhina, 2008: 479). El mismo desfase cultural ocurría con la cuestión de la rima, que para Brodsky tenía connotaciones de libertad de espíritu e integridad moral. R. Gibbons (2006: 63) confesó que le resultaba sorprendente

¹⁴⁰ Перевод этот, сохраняющий смысл и формальные признаки стихотворения, можно признать образцовым.

oír que para Brodsky la rima era un gesto de «desobediencia lingüística», porque *in English, rhyme itself is felt [...] to be inherently a form of obedience to already existing poetic practices*.

Al insistir en conservar en las traducciones exactamente el mismo patrón métrico que en los poemas originales, Brodsky, que para la sorpresa de Derek Wallcot estaba dispuesto a sacrificar para ello incluso las metáforas (Polukhina, 2008: 449), caía en la trampa señalada por Jakobson: el metro inglés que él se empeñaba en utilizar correspondía físicamente con el metro ruso original, pero, a juzgar por los testimonios de poetas anglosajones, no constituía en absoluto un equivalente funcional. A este respecto decía Yuri Lotman (1994: 236) que la estructura métrica tiene la función de señalar «la pertenencia de un texto a la poesía y, más exactamente, a un grupo genérico y estilístico concreto»¹⁴¹. En el caso de las autotraducciones de Brodsky, el «halo semántico»¹⁴² de las formas métricas condicionadas por la sonoridad del texto original era tan distinto en la cultura poética de llegada que desorientaba a los lectores en vez de servir de marca de estilo o de género (en este caso, de un tipo de creación literaria que se podría llamar «poesía contemporánea intelectual»). Y es que, como señala Roy Fisher (Polukhina, 1990), hoy en día en la conciencia de los lectores angloparlantes las formas métricas regulares se asocian más con la poesía cómica o infantil —nada más lejos del efecto estilístico buscado por Brodsky, tanto para su propia poesía como para la de Mandelstam—. Algo parecido ocurre a las traducciones de Marina Tsvetáieva al francés, que reproducen con una maestría técnica asombrosa los metros silabo-tónicos de Pushkin a pesar de que el sistema de versificación de llegada es silábico. El resultado, en el que cualquier lector ruso reconocería la musicalidad del verso pushkiniano, sorprende a los lectores en la lengua meta por *une certaine monotonie rythmique que l'oreille française ne supporte que difficilement* (Kemball, 1991: 224).

Pero si el enfoque de Brodsky y Tsvetáieva, que podríamos llamar «literalismo métrico», no funciona, ¿cuál sería el equivalente para traducir cada uno de los metros de resonancias clásicas, sean yambos o antíbracos rusos, al inglés, francés o español? Como hemos visto, una forma materialmente idéntica no necesariamente cumple las mismas funciones en un sistema literario distinto, pero, ¿se podría hablar, al menos, como proponía Yuri Lotman (1994: 236), de equivalencias inequívocas consagradas gracias a «cierta tradición de relaciones culturales»¹⁴³? Lotman aducía como ejemplo la equivalencia funcional entre el yambo ruso de seis pies, provisto de cesura y rimas pareadas, y el alejandrino francés, pero existen serias dudas de que esa equivalencia siga vigente hoy en día. Sobre el uso del verso alejandrino en particular advierte H. Meschonnic (1999: 205) que emplearlo como un *automatisme culturel*, sin cuestionar su pertinencia en cada caso concreto, sería echar mano de un *fossile métrique, un cliché versificatoire inducteur de clichés*. Yves Bonnefoy (1979) ofrece una respuesta más detallada en su artículo en defensa del verso libre, escrito precisamente como réplica a la reseña demoledora de Brodsky (1977) dedicada a las versiones inglesas de la poesía

¹⁴¹ Ритмическая структура [...] выступает как сигнал принадлежности текста к поэзии и —уже— к определенной жанрово-стилистической ее группе.

¹⁴² Семантический ореол метра (Gaspárov, M., 1999: 12).

¹⁴³ Определенная традиция культурных связей.

mandelshtamiana. El poeta y traductor francés afirma que, desde la época de Nietzsche o Mallarmé, el uso de formas métricas regulares en Europa Occidental ha sido desplazado paulatinamente por el verso libre, y este hecho responde a un cambio de paradigma a nivel de estructura social y de visión del mundo: *free verse can appear only when no common truth rules any longer the spirits of men* (Bonnefoy, 1979: 376). Según este autor, un poeta contemporáneo no puede seguir usando los patrones métricos tradicionales sin cuestionarlos, de la misma manera que no puede tomarse en serio la «ortodoxia social» que regía el mundo de Dante o de Shakespeare. Todo uso de formas regulares debería al menos ponerse en perspectiva *against the background of predominant free verse* (Bonnefoy, 1979: 376). Incluso en la traducción de poetas antiguos o autores modernos que, como Mandelshtam, hacen uso de versificación tradicional, el verso libre, para Bonnefoy, debería considerarse una primera opción, teniendo en cuenta que sería el equivalente actual prácticamente de toda poesía lírica:

Against Brodsky I therefore affirm that, even when we have to translate some of these poems of the past, whose regularity was so important an aspect, almost the soul, we can no longer sincerely and seriously use regular, "classical" meters. Indeed, the more regularity was intense or significant in the original poetry, the more our faked or dispirited regularity of now must be, at the very first, dismissed (Bonnefoy, 1979: 376).

Dejando de lado el radicalismo de Bonnefoy, que produce cierta desconfianza como todo intento de proponer una solución universal en el ámbito de la traducción, sería importante retener la idea de que, al menos en inglés y en francés, pero también probablemente en español, el verso libre podría considerarse un equivalente métrico válido para la traducción de formas métricas regulares. Bonnefoy añade que la sonoridad de un poema no se reduce al cómputo silábico, y el verso libre no está desprovisto de recursos fónicos, de manera que, por ejemplo, un buen uso de aliteraciones puede ayudar a recrear con medios nuevos *the bold clarity of the pentameter of an old poet* (Bonnefoy, 1979: 378).

Aparte de sus consideraciones relacionadas con la visión del mundo y los usos literarios actuales, el poeta francés desaconseja todo esfuerzo por recrear la versificación del original, porque ve en ella el peligro de convertir la actividad co-creadora del poeta traductor en una especie de virtuosismo formal vacuo (Bonnefoy, 1979: 377). Otro peligro que conlleva el uso de formas regulares en la traducción consiste en una pérdida casi inevitable de naturalidad. Así, Bonnefoy asegura que muchas traducciones francesas de Shakespeare en versos regulares rimados *gave [...] the intolerable feeling of acrobatics, when Shakespeare is of course so natural* (Bonnefoy, 1979: 378).

La falta de naturalidad resulta especialmente visible a nivel sintáctico. En el caso de Mandelshtam, uno de los efectos que tiene el uso de los patrones métricos regulares en su poesía es precisamente la impresión de naturalidad y fluidez, de «nitidez sintáctica y melódica» (синтактико-мелодическая четкость, Bújshtab, 1989: 136) que en cierto modo enmascara o suaviza la enorme complejidad semántica de la poesía mandelshtamiana. Según las observaciones orales de la profesora T. Silverman y de los alumnos que participaron en el seminario sobre la traducción de poesía en la Universidad de Pensilvania durante el semestre de primavera de 2022, los yambos ingleses de la traducción de Brodsky, supuestamente idénticos a los yambos rusos del poema original, producen una impresión contraria: la sintaxis forzada e innatural con la que el poeta

traductor consigue amoldar el texto inglés al patrón métrico ruso hace que el lector se tropiece en cada verso. Por su parte, Remo Faccani, probablemente el traductor italiano más respetuoso y erudito de Mandelshtam, admite que para conseguir un ritmo más o menos regular y una rima asonantada mínima (que seguramente habría indignado a Brodsky por su poca correspondencia con la complejidad formal del original) ha tenido que recurrir en numerosas ocasiones al encabalgamiento (Faccani, en Mandelshtam, 2009: 555). Sin embargo, Mandelshtam fue más bien parco en el uso de este recurso, y es que la sintaxis del poeta obedece a patrones clásicos de la época de Pushkin¹⁴⁴ y se organiza con mucha naturalidad en torno al verso, sin grandes rupturas rítmicas. Es sintomático que también Brodsky introdujera varios encabalgamientos en su versión de «*Tristia*», restando al texto su tono pausado de armonía clásica. En su caso, sin embargo, no se trata solamente de un recurso para encajar el texto en el molde prosódico, y es que el encabalgamiento constituye uno de los procedimientos más típicos de la poesía del propio Brodsky, que pretendiendo conservar la prosodia del verso original en la práctica le confiere una entonación muy distinta.

Sin embargo, donde más se nota la huella del poeta traductor es en los elementos que este se ha visto obligado a añadir para rellenar el molde prosódico. Evidentemente, no lo hace con «basura verbal y residuos poéticos»¹⁴⁵ (Sedakova, 2014: 108). Los añadidos y las modificaciones que introduce Brodsky suenan bien y tienen sentido. Otra cosa es que este sonido y este sentido están, de nuevo, más condicionados por la poética de Brodsky que por la de Mandelshtam. Uno de los ejemplos que cita Venclova (2012: 231) es la sustitución de la palabra «acrópolis» (акрополь) por *temple's colonnade*¹⁴⁶. Y no es que las columnatas, una de las imágenes más frecuentes en la poesía de Brodsky, desentonen del todo con el imaginario de Mandelshtam, lleno de elementos arquitectónicos. El problema es que «acrópolis» es una de las típicas «palabras favoritas» de Mandelshtam, que, como ya en 1929 observó Borís Bújshstab (1989: 142), gracias a su «fuerte connotación estilística» sirven para crear «el trasfondo de una determinada cultura»¹⁴⁷, tiñendo el resto del texto de asociaciones clásicas. En el caso de «*Tristia*» ese trasfondo se construye con muy pocos marcadores estilísticos —uno por cada estrofa—: «acrópolis», «vigilias», «Delia» y «Érebo»¹⁴⁸. Estas palabras cargadas de asociaciones culturales «aportan sus propios contextos, abren e incluyen en el poema series enteras de culturas» (Bújshstab, 1989: 148)¹⁴⁹, y por lo tanto al prescindir de alguna de ellas es fácil poner en peligro el juego de asociaciones que constituye uno de los pilares del mundo poético de Mandelshtam.

Aparte de servir de detonantes para numerosas asociaciones poéticas o históricas, varias palabras clave, o «palabras sustentadoras» (опорные слова), en terminología de O. Ronen (2002, 19), se repiten de un poema a otro, formando un sistema de sentidos

¹⁴⁴ Cf. Bújshstab (1989: 140).

¹⁴⁵ Словесным мусором и поэтическими шлаками.

¹⁴⁶ «Mientras arde el fuego en la acrópolis» (Когда огонь в акрополе горит [Mandelshtam, 2009: 104], / *As candles twist the temple's colonnade* [Brodsky, 1986: 129]).

¹⁴⁷ Яркая лексическая окраска [...] фон определенной культуры.

¹⁴⁸ Cf. Рапова (2018: 408).

¹⁴⁹ Оторванные от контекста, изолированные и педализированные слова вносят с собой свои контексты, открывают и включают в стихотворение целые ряды культур.

fluidos que se iluminan mutuamente y convierten la poesía de Mandelshtam en una compleja «estructura cristalográfica», o «cuerpo estereométrico»¹⁵⁰, en las palabras del propio poeta (Mandelshtam, 2010: 167):

Toda la obra de Mandelshtam está repleta de cadenas de repeticiones léxico-semánticas, que unen obras de distintos géneros y períodos [...] y crean tal red de relaciones intertextuales que resulta posible y oportuno considerar la obra de Mandelshtam como una estructura unitaria¹⁵¹ (Ronen, 2002: 19-20).

Sustituir una de estas palabras o sintagmas clave por versiones distintas en función de la prosodia acarrea el peligro de echar por tierra todo un sistema de correspondencias semánticas. El ejemplo que aduce J. G. Harris (1990: 206) en su reseña a una traducción del poemario *Tristia* es esclarecedor:

Mandel'shtam purposefully uses the same epithet for "spring" and for "Petropolis." The irony of this usage is lost in rendering "prozrachnaia" as "clear" instead of "transparent," thereby losing the sense of the "transparent shades" of Petropolis both in its association with spring and with Petropolis¹⁵².

Como ya hemos señalado, en el caso de la lírica de Mandelshtam existen varias razones por las que no resulta inocuo supeditar la elección del vocabulario a los intereses de la rima o las pautas métricas. Con toda la importancia que pueda tener en la obra mandelshtamiana la musicalidad del verso, lo que configura su mundo poético es sobre todo la «singular música semántica» (особая смысловая музыка Тынiáнов, 1970: 189) en la que el sentido se va formando gracias al enriquecimiento y el desplazamiento semánticos en contextos inusuales que van entrelazándose a lo largo de cada poema:

[...] estos sentidos extraños están justificados por el desarrollo del poema en su totalidad, por la transición de un matiz a otro, algo que finalmente lleva a un *sentido nuevo*. Aquí está el punto clave del trabajo de Mandelshtam: la creación de sentidos singulares¹⁵³.

En la misma línea, Lidia Guinzburg (1974: 373), comparando a Mandelshtam con los simbolistas rusos, afirmaba que el poeta «contraponía a la "música de las palabras" simbolista el sentido poéticamente transfigurado de la palabra»¹⁵⁴. Recordemos finalmente que el propio Mandelshtam se caracterizaba como «poeta de sentido» (смысловик)¹⁵⁵. Por lo tanto, no parece descabellado suponer que renunciar a transmitir los elementos formales del verso regular a fin de preservar la «música del sentido», es

¹⁵⁰ Кристаллографическая фигура... стереометрическое тело.

¹⁵¹ Все творчество Мандельштама пронизано цепочками лексико-семантических повторов, связывающими произведения разных жанров и периодов [...] и создающими такую сеть межтекстовых связей, что представляется возможным и целесообразным рассматривать наследие Мандельштама как единую структуру.

¹⁵² Cf. el análisis del motivo de la transparencia en Ángel Espinós (2015).

¹⁵³ [...] между тем эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к *новому смыслу*. Здесь главный пункт работы Мандельштама — создание особых смыслов.

¹⁵⁴ Символистической «музыке» слов он противопоставлял поэтически преображенное значение слова.

¹⁵⁵ Cf. Mandelshtam, N. (2014: II, 267). Se trata de una denominación para la que el poeta crea un neologismo compuesto de la palabra «sentido» y un sufijo de agente, parecido al sufijo -dor (soldador) o -ero (carpintero) en castellano. Quizás la traducción más exacta sería «semantizador» o «productor de sentido».

decir, toda la complejidad y todas las resonancias semánticas de la poesía, podría ser una estrategia tan válida, o incluso más válida, que una traducción basada en el sonido. Como decía Ives Bonnefoy (1979: 375) en relación con su propia traducción de Shakespeare en verso libre, *perhaps we must lose in the beginning in order to be able later to recover more fully*.

Por otro lado, la elección de la estrategia traductora puede estar justificada no solo por las particularidades intrínsecas de la poética del autor, sino también por la función que está llamada a cumplir la traducción en la cultura de llegada. Este enfoque funcional, en contraste con la visión jerárquica de cualquier signo, se basa en la idea según la cual ninguna estrategia tiene una aplicación universal, las decisiones traductoras tienen que tomarse dependiendo de los objetivos de cada traducción concreta, y esta última ha de evaluarse a partir de su adecuación a esos objetivos. Así, si lo que se pretende es dar a conocer al autor desde un punto de vista histórico-literario, se perseguiría una función «informativa», sin connotaciones peyorativas de la *Traduction-Information* según la clasificación de Etkind. Se trataría de un modelo cercano a la propuesta de Nabókov: una rigurosa traducción filológica acompañada de un extenso comentario, que recogería, idealmente, todos los aspectos del poema que no tienen cabida en la traducción propiamente dicha. En este caso, la calidad de la propuesta se mediría en primer lugar por la comprensión adecuada del poema original, la ausencia de errores y la capacidad de transmitir al lector los rasgos más destacados de la poética del autor. De hecho, el propio Brodsky (1986: 137-139), en su ensayo sobre Mandelshtam, no pudo prescindir de este tipo de traducción a la hora de hablar de la «reestructuración del tiempo» (*restructuring time*) o de la «increíble aceleración psíquica» (*incredible psychic acceleration*) que se da en los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 228-231). Por otro lado, si la traducción se plantea como un reto recreativo dentro de la evolución personal de un poeta, y su objetivo explícito consiste en crear un poema que se adapte fácilmente al panorama poético actual en la lengua de llegada, sería absurdo reprocharle cualquier alejamiento del texto original. En esta línea, C. Whyte (2002: 65) asegura que es importante distinguir *between people who translate poetry, and poets who translate because the act of translation has its meaning within a wider context of non-translated creative work*. Boase-Beier (2013: 480) aduce los ejemplos de D. Paterson (2006: 73), quien describe dos tipos de traducción poética, “translations” that aim to keep close to the original, and “versions” [...] that are “trying to be poems in their own right”, y de D. Weissbort (2009: 9), quien distingue entre traductores poetas que pretenden escribir poesía y traductores filólogos cuya intención es acercar al lector al texto original¹⁵⁶. Esta distinción también permite poner en perspectiva las valoraciones éticas esgrimidas por los defensores de cada una de las posturas extremas: una traducción solo podría ser calificada de «engañososa» cuando el traductor no avisa de sus intenciones o no cumple sus propias promesas: *All aims are valid provided they are clearly stated and motivated. What is not acceptable is inconsistency with these aims* (Connolly, 1998: 175).

¹⁵⁶ [...] “poets, dabbling in translation” say they are writing new poetry, while the sort of “scholarly literalism” to which he himself aspires, and which leads back to the source text, is presumably not new poetry.

Lamentablemente, la práctica de informar a los lectores ante qué tipo de traducción se encuentran está todavía poco extendida en la edición de obras poéticas, y ello fomenta una actitud escéptica de lectores informados hacia la poesía traducida. En este sentido, es sintomática la siguiente declaración del poeta ruso D. Vedeniapin (2010):

En esencia, es una cuestión de honestidad mínima. No está bien poner en la portada de un libro poético el apellido del autor original y después, sin publicar los originales, presentar versos rusos que tienen muy poco que ver con los originales. ¡Siempre! Incluso si se trata de una traducción muy talentosa¹⁵⁷.

No se trata de un alegato contra la recreación poética, sino de una reivindicación del derecho de los lectores a saber qué están leyendo exactamente. Probablemente, se podría replantear el viejo concepto de «fidelidad al lector», que tradicionalmente se ha entendido como la obligación de proporcionar un texto natural y fluido en la lengua de llegada, para entenderlo más bien como el deber moral de informar al lector de las estrategias adoptadas en la traducción, en su relación con el texto original.

Aun aceptando las limitaciones intrínsecas tanto de las dos estrategias opuestas¹⁵⁸ como de las opciones intermedias, resulta difícil renunciar a la aspiración a una traducción «total», que permita tanto el conocimiento racional del texto de partida como su vivencia estética y emocional. De ahí que varios estudiosos, traductores y poetas se hayan pronunciado a favor de publicar en el mismo libro varias traducciones distintas de la misma obra para ofrecer una versión más estereoscópica, y por lo tanto más cercana al original, intrínsecamente más polisémico que cualquier traducción¹⁵⁹. En este sentido, sería especialmente útil combinar versiones más «literales» (o las llamadas traducciones «interlineales») en prosa o verso libre con varias «recreaciones» poéticas. Encontramos un ejemplo convincente de este tipo de estrategia, basada en una combinación de distintos enfoques de traducción y comentario, en la propuesta de Léon Robel para uno de los poemas más «intraducibles» de Mandelshtam, basado casi exclusivamente en la paronomasia, donde la semántica es inseparable del sonido, pero a la vez existe un mensaje articulado que no se reduce a efectos sonoros. Se trata del cuarteto de 1935 «Suéltame, devuélveme, Vorónezh» («Пусти меня, отдай меня, Воронеж», Mandelshtam, 2009: 198). El poeta y traductor francés organiza la publicación de la siguiente manera: el texto original, un breve comentario que describe las particularidades del poema y las circunstancias de su creación, una «reescritura creativa» basada en correspondencias paronomásticas que genera la palabra Vorónezh en francés¹⁶⁰, de una calidad poética sorprendente, una traducción «informativa» y, finalmente, una

¹⁵⁷ В сущности, речь об элементарной честности. Нехорошо писать на обложке поэтической книги фамилию автора оригинальных стихов, а потом, не публикуя оригиналов, давать русские стихи, имеющие к оригиналам весьма косвенное отношение. Всегда! Даже если это очень талантливый перевод.

¹⁵⁸ Cf. Schopenhauer (2009: 580): «Toda traducción sigue siendo algo muerto y su estilo resulta forzado, rígido y carente de naturalidad» —esa sería la suerte de la traducción «literal»— «o bien sería una traducción libre, es decir, se contentará con un *à peu près*, así que será falsa».

¹⁵⁹ Cf. Robel (1974: 8): *Un texte est l'ensemble de ses traductions significativement différentes*.

¹⁶⁰ *Relâche-moi, déprends-moi Voronej: / Echapperai-je à ta vorace neige, / Et vais-je au Nord ou bien géhenne hors ? / Voronej vol, Voronej gêne et mort...*

transliteración que permite apreciar la «música verbal» del original ruso (Robel, 1998: 156-157).

Una propuesta parecida ha sido formulada en relación con la obra poética de Mandelshtam por el eslavista italiano S. Garzonio (2016: 98), quien considera que ha llegado el momento de publicar en Italia una edición crítica basada en la práctica de las ediciones de poesía grecolatina: *traduzione letterale del testo, sua rielaborazione poetica in italiano [...] nelle diverse proposte traduttive e con un apparato storico-letterario d'accompagnamento*. A pesar de que en Italia exista un gran número de traducciones de Mandelshtam realizadas a partir de estrategias muy diversas, esa edición crítica está todavía por hacer. Y en España, antes de que se pueda plantear un proyecto de esta envergadura, deberían aparecer varias propuestas traductoras, tanto con un enfoque más filológico y «literalista», con extensos comentarios que permitan valorar la obra mandelshtamiana en su conjunto, como versiones más enfocadas a la recreación poética.

3. Estrategia traductora y configuración del comentario

Varias opiniones coinciden en que tanto para la poesía en general (Pílshchikov, 2008; Vedeniápin, 2010) como para la obra poética de Mandelshtam en particular (Garzonio, 2016; Robel, 1998) la propuesta de traducción que más se acercaría a una experiencia de lectura en el idioma original tendría que incluir el texto original, una rigurosa traducción filológica «interlineal» o «informativa» en prosa o en verso libre, comentarios y, finalmente, —en caso de que existan— varias versiones o recreaciones poéticas que constituyan, según la definición de Ch. Lombez (2016: 5), *simultanément lecture personnelle et création esthétique*. La parte que nos proponemos abordar en este capítulo es la que corresponde a la traducción informativa. No se trata tan solo de una etapa auxiliar que prepara el terreno para una recreación poética, ni de un producto técnico para el uso interno de poetas encargados de elaborar esta recreación, como era habitual en la práctica editorial soviética. La traducción informativa, realizada con rigor filológico, con cotejo de varias ediciones¹⁶¹ y teniendo en cuenta el estado actual de la investigación, constituye una vía muy útil —probablemente imprescindible— para que el lector interesado pueda formarse una idea cabal no solo del contenido de los textos originales, sino también de los rasgos fundamentales de la poética del autor. Como señala S. Garzonio (2016: 95), aunque sea lícito *reinterpretare con la propria sensibilità poetica i testi mandel'stamiani*, si el resultado de esta interpretación, independientemente de la calidad estética, es lo único que se ofrece al lector, *il rischio è quello di perdere il «Mandel'stam storico», il valore «storico-poetico» del suo messaggio*. La tarea de evitar esta pérdida recae sobre la traducción informativa, «científica» o «filológica», cuyo objetivo «no es tanto estético como interpretativo y explicativo»¹⁶² (Pílshchikov, 2008: 40). No se trata de *hacer* poesía, sino de *leer* poesía, y por consiguiente hacerla legible en el idioma de llegada.

Evidentemente, sería utópico pretender una objetividad absoluta, teniendo en cuenta que toda traducción, aunque no tenga pretensiones de expresión artística, es una lectura y toda lectura está condicionada por la percepción, los conocimientos, la experiencia, los rasgos personales e incluso el estado emocional del sujeto lector. Sin embargo, lo que sí se puede plantear es un acercamiento informado y respetuoso con el texto, que no se limite a una primera interpretación intuitiva y cuestione las impresiones subjetivas cotejándolas con distintas fuentes, desde varios diccionarios de uso hasta los trabajos de investigación, ediciones comentadas y traducciones a otros idiomas.

Aunque la traducción informativa aspira a la literalidad, en ningún caso se trata de una traducción «palabra por palabra»: tal y como afirma A. Berman (1999: 13), *traduire la lettre d'un texte ne revient aucunement à faire du mot à mot*. Asimismo, hemos procurado evitar calcos sintácticos, un verdadero obstáculo a la lectura que tanto se le ha

¹⁶¹ En este caso, utilizamos como punto de partida la edición de las *Obras completas* de 2009, publicada por Mets (Mandelshtam, 2009), y la cotejamos con otras ediciones como las de M. Gaspárov (Mandelshtam, 2001) o Nérler y Mijáilov (Mandelshtam, 1990a) y, sobre todo, con el archivo del poeta disponible online <https://findingaids.princeton.edu/collections/C0539> [consulta 28/9/2022].

¹⁶² «No se trata de una traducción artística, sino científica, que persigue objetivos no tanto estéticos como interpretativos y explicativos» (Речь идет не художественном, а о научном переводе, преследующем не столько эстетические, сколько интерпретивные и экспликативные цели).

reprochado a la traducción nabokoviana de *Yevgueni Oneguín*. Siempre que lo ha permitido la sintaxis de la lengua de llegada, se ha mantenido la repartición del texto entre versos, que en la poesía de Mandelshtam —salvo contadas excepciones— suele coincidir con la segmentación sintáctica. Una de las ventajas de este tipo de traducción «interlineal» consiste en la posibilidad de leerla en paralelo con el original, siempre que el lector posea un conocimiento mínimo del ruso¹⁶³. Al otorgar prioridad al sentido, hemos tratado de limitar el uso del hipérbaton, puesto que su efecto en ruso, una lengua flexiva que permite una gran libertad sintáctica, es mucho menos llamativo que en español, y en el caso de Mandelshtam queda diluido por el efecto musical del verso. Así, en el verso *струится вечности мороз* (Mandelshtam, 2009: 48), literalmente «fluye de la eternidad el frío», la forma de la palabra *вечность* («eternidad»), un genitivo sin preposición, permite entender inequívocamente que esta palabra depende sintácticamente del sustantivo *мороз* («frío») y no del verbo *fluir* («строиться»), mientras que en español, si se conserva la inversión sintáctica («de la eternidad el frío» en vez de «el frío de la eternidad»), se puede entender que el frío emana de la eternidad. Cabe señalar que en ruso este tipo de inversiones sintácticas raras veces crean ambigüedad semántica, y por lo tanto evitarlas en español significa mantener el mismo nivel de claridad del texto que en ruso. De la misma manera, ahí donde el texto original permite varias lecturas, el objetivo de la traducción informativa consiste en transmitir esa ambigüedad a fin de preservar las cualidades fundamentales del poema, *its open-endedness and its ability to engage the reader* (Boase-Beier, 2020: 411). Este es el caso del primer verso del poema «Слух чуткий парус напрягает» (Mandelshtam, 2009: 49), «Sensible tensa el oído la vela», donde el adjetivo *чуткий* («sensible») puede atribuirse tanto al oído como a la vela, y además la estructura sintáctica no permite distinguir cuál de los dos sustantivos ocupa el lugar del sujeto y cuál cumple la función de objeto directo¹⁶⁴. Esta atención a la ambigüedad intrínseca de cualquier texto poético es aún más importante a la hora de acercarse a la lírica mandelshtamiana, cuyo funcionamiento depende en gran medida de la «creación de indefinición semántica» (создание семантической неопределенности, Y. I. Levin *et al.*, 1974: 62).

En el caso de Mandelshtam, como ya hemos visto en el capítulo anterior, parece lógico que la traducción informativa se centre en la «música semántica», que constituye la piedra angular de su poética¹⁶⁵. Para hacer patente el complejísimo sistema de asociaciones que transforman el sentido a distintos niveles —desde una palabra hasta un poema completo y, en última instancia, la totalidad de la obra— vamos a atenernos a una serie de principios metodológicos. En primer lugar, el principio de la «unidad» de la obra, tantas veces señalada por los investigadores¹⁶⁶, supone que cada poema se tiene que leer,

¹⁶³ Lamentablemente, por razones de maquetación no se ha podido situar el texto ruso al lado del español, pero en el caso de una edición en formato libro la traducción informativa debería aparecer en la página opuesta al poema original para facilitar la lectura simultánea.

¹⁶⁴ A. Mets (en Mandelshtam, 2009, 49) introduce un guion que parte la frase en dos sintagmas: *Слух чуткий — парус напрягает* (El oído sensible — tensa la vela), y con ello elimina la ambigüedad. Sin embargo, este guion no aparece en ningún manuscrito y en ninguna edición publicada en vida del poeta.

¹⁶⁵ Sobre la «poética semántica» de Mandelshtam, cf. Tyniánov (1970: 187-191), Guinzburg (1974), Levin (1978), Uspenski, B. (1994), Taranovsky (2000) o Segal, D. (2006), entre otros.

¹⁶⁶ Cf., por ejemplo, Segal, D. (2006:354): «Tan solo es posible entender el mundo poético de Mandelshtam teniendo en mente toda su producción poética como una sola obra» (Понять по-настоящему поэтический

entender y, por ende, traducir a la luz de otros textos mandelshtamianos, tanto en verso como en prosa, y no como un texto aislado. Eso obliga a prestar una especial atención a las correspondencias, palabras clave y otras estructuras «sustentadoras» (Ronen, 2002: 19) que se repiten dentro de cada poema, y de un poema a otro, y a tratar de conservarlas en la traducción. No es una consigna fácil, porque las palabras clave no tienen en el sistema poético de Mandelshtam un sentido estable, sino que «pasan de un poema a otro sin formar un tema común y sin convertirse en símbolos» (Bújshtab, 1989: 137) y van experimentando constantes transformaciones semánticas en función del contexto. Por ejemplo, el epíteto дремучий («espeso», «frondoso», «oscuro», «misterioso», normalmente referido a un bosque), que Mandelshtam utiliza profusamente en *Tristia*, a veces aparece en colocaciones usuales —«el espeso bosque» (del Taigeto)¹⁶⁷—, pero también puede aplicarse a una acrópolis o al aire, así que se debe elegir una equivalencia suficientemente ambigua para poder conservar la normalidad del primer uso y el extrañamiento del segundo, utilizando idealmente la misma palabra.

El principio de unidad también tiene una consecuencia importante para la práctica editorial. Es bastante habitual, al menos en las ediciones rusas, citar en el comentario a cada poema fragmentos de otras obras, en prosa o en verso, que tengan algún paralelo con el poema comentado. Estos paralelos pueden abarcar desde una cita literal hasta una reformulación esclarecedora o incluso una narración que contextualice un motivo, como es el caso de la imagen de la golondrina que cae en la nieve en *Tristia* y la historia de la cantante italiana Angiolina Bosio, que murió de neumonía en San Petersburgo. Estos «lugares paralelos» proporcionan muchas claves para penetrar en la «realidad tremendamente condensada»¹⁶⁸ de la poesía mandelshtamiana. S. Avérintsev (2011: 21) asegura que incluso «las imágenes y metáforas aparentemente más descabelladas» presentan «un alto grado de unidad» y son comprensibles si uno «está dispuesto a hacer el esfuerzo de considerarlas en su “contexto amplio”»¹⁶⁹. La reconstrucción de este contexto a través de «lugares paralelos» resulta especialmente útil en una antología, en la que el lector no tiene acceso a la totalidad de la obra del poeta y no puede descubrirlos a partir de su propia experiencia de lectura.

El segundo principio es el del «sentido motivado». En los estudios mandelshtamianos existe un consenso respecto a la idea de que en Mandelshtam «no haya nada inmotivado, accidental o basado en asociaciones automáticas de tipo surrealista»¹⁷⁰ (Ronen, 2002:14). Por ejemplo, en los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 228-231), en medio de una descripción fantasmagórica de una calavera aparece un elemento desconcertante, «el capillo de felicidad» (чепчик счастья, Mandelshtam, 2009: 230). F. Uspenski y A. Litvínova (Uspenski, 2014: 23-43) han demostrado que se trata de un calco de la expresión alemana *mit der Glückshaube*

мир Мандельштама можно лишь охватив мысленным взором все его творчество как одно произведение).

¹⁶⁷ Дремучий лес Тайгета (Mandelshtam, 2009: 116).

¹⁶⁸ Чудовищно-уплотненной реальности (Mandelshtam, 2010: 22).

¹⁶⁹ Высокая степень связности, которую открывают пристальному взгляду самые, казалось бы, шальные образы и метафоры, если не лениться рассматривать их в «большом контексте».

¹⁷⁰ У Мандельштама в плане содержания нет ничего немотивированного, случайного или построенного на автоматических ассоциациях т. н. сюрреалистического типа.

geboren sein, que se refiere a la superstición según la cual nacer con la bolsa amniótica en la cabeza trae suerte¹⁷¹. Es decir, por muy enigmático y complejo que resulte el texto mandelshtamiano, no suele ser arbitrario ni incomprensible, aunque a veces nos falten las claves para su interpretación. Dicho esto, también es importante conservar la tensión, tan típica de Mandelshtam, entre la inteligibilidad y la oscuridad¹⁷², teniendo en mente que la oscuridad no es lo mismo que el sinsentido.

El tercer principio que tendremos en cuenta es el de «polisemia». Recordemos que, tanto en la teoría como en la práctica poética de Mandelshtam, la palabra es un «haz de sentidos», y su poesía se opone radicalmente a una «única interpretación oficial»¹⁷³. La ambigüedad, la indeterminación o la ambivalencia¹⁷⁴ son rasgos característicos del discurso poético mandelshtamiano que no deberían desaparecer en la traducción. No se trata de agotar todas las posibilidades de lectura ni de ofrecer una interpretación unívoca, sino de preservar el mayor número de opciones interpretativas contenidas en el texto original¹⁷⁵. Por ejemplo, en uno de los poemas dedicados a la muerte de Andréi Bely en 1934 (Mandelshtam, 2009: 193), la palabra *mex* funciona como una fusión ocasional de dos homónimos, uno de los cuales significa «piel (de animal) con pelo, peletería», y el otro, «fuelle»: дышали шуб меха («respiraban las pieles/los fuelles de los abrigos»). B. Uspenski (1994: 261) aclara que «si la expresión “las pieles de los abrigos” se refiere a la ropa, la expresión “respiraban los fuelles” se asocia con el fuelle de un instrumento musical»¹⁷⁶. A ello responden los temas del frío y de la música»¹⁷⁷. Sin esta dualidad la frase pierde, como mínimo, la mitad de su contenido y probablemente la mayor parte de su expresividad poética, de manera que poco quedaría del «Mandelshtam histórico».

Para seguir sistemáticamente estos tres principios y preservar la «plenitud del sentido» (*completeness of meaning*)¹⁷⁸ a la que aspira la traducción informativa, el comentario se convierte en una herramienta imprescindible. En este sentido, es muy sintomática la confesión de José Manuel Prieto (2009), poeta y traductor cubano, quien tras publicar una versión en verso libre de llamado «Epigrama contra Stalin»¹⁷⁹ se sentía insatisfecho con el resultado de su trabajo:

¹⁷¹ Cf. la descripción del nacimiento de David Copperfield en la novela homónima de Charles Dickens. En ruso, la manera más usual de referirse a este hecho es родиться в рубашке («haber nacido con la camisa puesta»), por lo tanto, el «capillo de felicidad» produce un efecto de extrañamiento parecido en ambos idiomas.

¹⁷² Cf. Avérintsev (2011: 22).

¹⁷³ «Cualquier palabra es un haz, y el sentido asoma de ella en varias direcciones, en vez de dirigirse a un solo punto oficial» (Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку) (Mandelshtam, 2010: 166).

¹⁷⁴ Cf. Segal, D. (2006: 357).

¹⁷⁵ Recordemos que Léon Robel (1974: 54) considera que la traducción más adecuada es la que conserva un mayor grado de polisemia: *Je continue de penser qu'il faut placer au sommet de la hiérarchie des traductions celle qui à son tour fait le plus texte et donc offre à son tour le plus grand nombre de possibilité de traduction*.

¹⁷⁶ Nos atreveríamos a conjeturar que también con los fuelles de una fragua, tanto en ruso como en español.

¹⁷⁷ Если выражение шуб меха относится к одежде, то выражение дышали меха вызывает ассоциацию с мехами музыкального инструмента. Этому отвечают темы мороза и музыки.

¹⁷⁸ Nabókov (1990: X).

¹⁷⁹ «Vivimos sin sentir el país debajo de nosotros» («Мы живем, под собою не чуя страны», Mandelshtam, 2009: 184).

En la operación se pierde el aura de significados y alusiones que rodea cada palabra en la versión original, absolutamente transparente para el lector en lengua rusa. Como si de todo un árbol sólo lográramos transplantar las ramas más gruesas y todo su follaje, verde y cambiante, quedara en el territorio de la otra lengua.

La solución que se le ocurrió al poeta traductor para perfeccionar esta versión varios años después consistía precisamente en añadir un comentario verso por verso, que combinaba la contextualización histórica y el análisis lingüístico del poema. Sin detenernos ahora en la calidad de este comentario, cuestionable en muchos sentidos¹⁸⁰, lo que sí parece importante subrayar es la frustración del traductor ante la imposibilidad de transmitir la densidad semántica del texto de partida sin acudir al comentario y la convicción de que la traducción tan solo ha quedado acabada con la incorporación de las notas.

Por otro lado, es sabido que la poesía «difícil» de cualquier época, y en particular la poesía modernista asociativa, requiere un comentario también en versión original. Por ejemplo, la asociación entre el «capillo de felicidad» y *Glückshaube* no es algo que un lector ruso capte directamente sin acudir a la glosa. La idea de que «las ediciones comentadas no sean menos necesarias en el caso de autores del siglo XX [...] que en el caso de clásicos grecolatinos»¹⁸¹ parece estar generalmente aceptada, y no resulta chocante que en ediciones actuales de poetas como Mallarmé, Vallejo o Pound el volumen del comentario llegue a superar el del texto poético. Es sintomático, por ejemplo, que la publicación de las *Poesías completas* de T. S. Eliot (2017), en la editorial Visor, haya incorporado la traducción del comentario completo de Christopher Ricks y Kim McCue, que ocupa dos tercios de cada volumen. En el caso de Mandelshtam ocurre algo similar, como ya hemos visto en el apartado dedicado a sus ediciones en ruso: desde la primera publicación de 1967 y hasta hoy todas las propuestas editoriales rigurosas están provistas de comentario. Aunque no pretendemos ofrecer aquí un panorama de ediciones comentadas de la lírica de Mandelshtam en otros idiomas, cabe señalar que son cada vez más numerosas las propuestas que incorporan extensas notas basadas en conocimientos sólidos no solo de la obra del poeta, sino también del estado de los estudios mandelshtamianos, especialmente en lenguas como el francés (Mandelshtam, 1999b, 2001, 2002, 2003, 2018), el italiano (Mandelshtam, 2009) y el catalán (2014). La propuesta en la que el comentario tiene el mayor peso es, sin duda, el libro de M. Weinstein (2006), *Mandelstam. Un monde et sept poèmes pour y entrer*, una introducción a la obra mandelshtamiana para lectores universitarios en francés. Aparte de un extenso aparato crítico (glosario, bibliografía, etc.), esta edición incluye una contextualización teórica e histórica, un panorama de la vida y obra del poeta y, finalmente, siete poemas

¹⁸⁰ En lo que se refiere a la contextualización histórica propuesta por J. M. Prieto (en este caso, en la versión inglesa del comentario publicada en *New York Review of Books* en 2010), la valoración de A. Razumnaya (2021: 45) es demoledora: *We should thank Prieto for bringing together, in such compactly quotable form, so many errors of fact, interpretation and valuation that we can survey the whole territory of common half-truths by hovering over the briefest of passages*. El comentario lingüístico también contiene errores: por ejemplo, Prieto no reconoce el giro idiomático не чувствовать под собой ног (от страха), literalmente «no sentir los pies debajo de uno (de miedo)», en el primer verso del poema, «мы живем, под собою не чуя страны» («vivimos sin sentir el país debajo de nosotros»), y propone una interpretación basada en una acepción del verbo чувствовать («sentir») que jamás se le habría ocurrido a un hablante nativo de ruso.

¹⁸¹ Комментированные издания нужны для авторов XX в. [...] не меньше, чем для античных классиков (Gaspárov, 2006).

comentados o más bien, como señala el propio autor, «comentarios de siete poemas» (*commentaires de 7 pièces*). Esta última denominación da a entender que no se trata tanto de una herramienta para acompañar a la traducción, como de ensayos analíticos de pleno derecho. La estructura de cada «comentario»-ensayo incluye el texto del poema en ruso, una traducción en verso libre, una introducción, un resumen del poema, un detallado análisis estrofa por estrofa (o verso por verso, para poemas cortos) y una conclusión, en la tradición del comentario de textos en el ámbito académico francés. Aunque estos comentarios abarcan varios de los aspectos que incluimos en las notas a la traducción informativa que proponemos aquí, el libro como tal parece tener una envergadura distinta a la de una «traducción informativa» propiamente dicha. Se trata de un acercamiento académico a la obra mandelshtamiana, con un gran componente interpretativo, teórico y filosófico, que va más allá de una traducción mera con comentario.

En la mayoría de las ediciones de la poesía de Mandelshtam, tanto en lengua original como traducidas, la parte leonina del aparato crítico corresponde a las notas histórico-culturales. Si las alusiones a grandes temas y símbolos de la cultura europea —la guerra de Troya, la catedral de Santa Sofía o la Fronda— resultan igualmente importantes en cualquier idioma, las referencias al ámbito ruso necesitan aclaraciones más extensas en el caso de una traducción, ya que sin ellas resulta difícil activar la cadena de asociaciones que conforman la «música semántica» mandelshtamiana. Por ejemplo, para entender la lógica asociativa del poema «En un trineo bajo cubierto de paja» («На розвальнях, уложенных соломой») (Mandelshtam, 2009: 91) es imprescindible saber que en la ciudad de Úglich murió el príncipe Dimitri, el hijo menor de Iván el Terrible, y uno de los impostores que se sirvieron de su nombre para tratar de ascender al trono ruso (Pseudo-Dimitri), según la leyenda, era pelirrojo. Sin estas claves el poema se convierte en una secuencia caprichosa de imágenes arbitrarias, de la misma manera que el poema «Todavía en el Monte Athos» («И поныне на Афоне», Mandelshtam, 2009: 81) no «funciona» si no se sitúa en el contexto de la polémica sobre la «herejía» de la onomatodoxia¹⁸².

No obstante, tampoco es necesario llegar a la exageración nabokoviana de *footnotes reaching up like skyscrapers* (Nabókov, 2012: 125), porque existe el riesgo de desviar la atención del lector hacia conjeturas dudosas o detalles casi anecdóticos que no aportan mucho para la comprensión del poema. A veces el exceso de comentario sugiere que existe un mensaje hermético ahí donde no hay más que una referencia cultural obvia dentro del contexto ruso. Por ejemplo, a raíz de la biografía de Mandelshtam escrita por el filólogo suizo Ralf Dutli (2003), que tiende a convertir a Mandelshtam en un poeta exageradamente erudito y hermético, Jaime Siles (2005: 258) escribe: «Así, en un poema <Mandelshtam> habla de “Florenxia en Moscú” con un desplazamiento espacial que *sólo etimológicamente puede entenderse*¹⁸³: la etimología del nombre de Marina I. Tsvietáieva¹⁸⁴ en ruso es *cvet* (‘flor’) y, por lo tanto, ella es Florenxia...». En realidad,

¹⁸² Es exactamente lo que ocurre en una traducción italiana desprovista de todo comentario que menciona S. Garzonio (2016: 95).

¹⁸³ La cursiva es nuestra.

¹⁸⁴ Siles utiliza una transliteración distinta a la que se recomienda en la *Historia de las literaturas eslavas* (1997).

para entender esta referencia en particular, ni siquiera es necesario saber en quién está inspirado el poema, que además no lleva ninguna dedicatoria, y desde luego no hace falta echar mano de una falsa etimología eslavo-románica. «La delicada Dormición, Florencia en Moscú»¹⁸⁵ (Mandelstam, 2009: 295) es una de las catedrales del Kremlin construidas por arquitectos italianos (en este caso, el boloñés Aristóteles Fioravanti) y por lo tanto muy asociada en la conciencia cultural rusa con Italia y el Renacimiento europeo. Como en muchos otros poemas mandelshtamianos, un edificio emblemático se convierte aquí en el símbolo de toda una cultura. Serguéi Avérintsev (2011: 39) advierte irónicamente del peligro de presentar a Mandelshtam como un «filósofo de la historia tremendamente intelectual que metió Dios sabe cuánta sabiduría en cifrados metafóricos enrevesados»¹⁸⁶ y recuerda que la «música del sentido» mandelshtamiana tiene poco que ver con el ejercicio de solucionar crucigramas (Avérintsev, 2011: 27).

Todo lo dicho se puede aplicar también al comentario histórico-literario, que en el caso de Mandelshtam se centra sobre todo en señalar «subtextos» —las numerosas citas y alusiones más o menos encubiertas a obras poéticas clásicas y contemporáneas que subyacen tras el texto mandelshtamiano y supuestamente participan en la configuración del sentido¹⁸⁷—. Sin embargo, muchos de los subtextos detectados por los investigadores no añaden ninguna clave interpretativa y constituyen una mera curiosidad bibliográfica. Por otro lado, las referencias a los clásicos europeos de la talla de la *Divina Comedia* o el *Fausto* son fáciles de reconocer y no suelen requerir explicación adicional. Es más, teniendo en cuenta la importancia que Mandelshtam otorga al «instante del reconocimiento» (узнавания миг, Mandelshtam, 2009: 104) y las «rapidísimas asociaciones»¹⁸⁸, es fundamental no privar al lector del placer de captar la referencia, siempre que sea razonable esperar que pueda hacerlo. Donde el comentario histórico-literario se hace imprescindible es en el ámbito de la tradición poética rusa, que constituye para Mandelshtam un importante punto de referencia. Tal y como señala Bújshtab (1989: 136), «todas las fórmulas de Mandelshtam, todas las líneas sintácticas, todos los procedimientos rítmicos [...] todo ello se basa en la tradición y se percibe sobre su trasfondo. Es un trasfondo muy amplio de la poesía de la época de Karamzín y Pushkin»¹⁸⁹. El vocabulario pushkiniano cumple en la lírica de Mandelshtam una función parecida a las palabras clave: basta con uno o dos elementos para teñir el poema entero de asociaciones correspondientes. Pero, además de esta «creación de trasfondo de una determinada cultura»¹⁹⁰ (Bújshtab, 1989: 142), las referencias intertextuales relacionadas con la poesía decimonónica rusa muchas veces constituyen una clave importante para la construcción del sentido del poema. Así, en «Un concierto en la estación de tren»

¹⁸⁵ Успенъе нежное — Флоренция в Москве.

¹⁸⁶ Фигурой умника-историософа, вложившего в хитрые шифры метафорики страх как много премудрости.

¹⁸⁷ Las bases de este método fueron formuladas por primera vez por Kirill Taranovsky en su artículo «Bees and Wasps», publicado en 1967 (para la traducción rusa, cf. Taranovsky, 2000: 123-163).

¹⁸⁸ «La erudición es la escuela de rapidísimas asociaciones» (Образованность — школа быстрейших ассоциаций, Mandelshtam, 2010: 159).

¹⁸⁹ Все формулы Мандельштама, все синтаксические линии, все ритмические ходы [...] все это опирается на традицию и воспринимается на ее фоне. Это очень широкий фон — общий фон поэзии карамзинской — пушкинской эпох.

¹⁹⁰ Создатели фона определенной культуры.

(«Концерт на вокзале», Mandelshtam, 2009: 121) la fórmula «ni una sola estrella habla»¹⁹¹ es una transformación polémica de una cita clásica de Mijaíl Lérmontov (2014: I, 356): «Y una estrella habla con otra estrella»¹⁹². La relación entre el texto y el subtexto hace patente un conflicto entre dos visiones del mundo: la romántica, en la que la naturaleza es animada y existe comunicación entre ella y los seres humanos, y la contemporánea, en la que el mundo exterior se presenta como inanimado y hostil.

El contexto biográfico, que suele estar muy presente en los comentarios a la poesía de Mandelshtam y a veces queda enfatizado incluso en las traducciones¹⁹³, puede resultar importante para entender el clima emocional o las circunstancias de creación de cada poema. Aunque se trate de datos que, en principio, pueden enriquecer la lectura, parece peligroso que el comentario se centre únicamente en ellos, fomentando la imagen de la poesía mandelshtamiana como una especie de diario lírico. A principios del siglo XX, muchos poetas rusos, especialmente los simbolistas, conceptualizaban su propia poesía en estos términos heredados de la tradición romántica, pero Mandelshtam siempre mantuvo una distancia pudorosa¹⁹⁴ entre su mundo poético y la vida personal. Según la acertada observación de B. Bújshtab (1989: 146),

los versos de Mandelshtam son absolutamente extra-personales, en su trasfondo no hay ninguna «imagen del poeta». Si resulta muy provechoso acompañar con fotos a los versos de Maiakovski —«aquí está ese Maiakovski del que hablan esos versos»— un retrato al lado de los versos de Mandelshtam sería, desde el punto de vista artístico, toda una indiscreción¹⁹⁵.

Para evitar el excesivo comentario biográfico, resulta útil recordar que, a diferencia de los epigramas y otros poemas de circunstancias, la mayor parte de la producción poética de Mandelshtam está dirigida a un «lector desconocido en la posteridad», al que el poeta compara con un destinatario lejano que encuentra en la orilla del mar un mensaje en una botella, mientras que «el hecho de dirigirse a un interlocutor concreto deja el verso sin alas, lo priva de aire, de vuelo»¹⁹⁶ (Mandelshtam, 2010: 9).

Por otro lado, afortunadamente, nos han llegado muchos testimonios de contemporáneos del poeta que pueden enriquecer la lectura más allá del simple cotilleo biográfico. Gracias a Anna Ajmátova (1989), Borís Kuzin (1999), Serguéi Rudakov (1997), Semión Lipkin (2008) y, sobre todo, a Nadezhda Mandelshtam (2014) sabemos mucho del proceso creativo de Mandelshtam y de circunstancias concretas en las que aparecieron varios poemas, y resulta más que justificado incluir esta información en el comentario. Con todo, conviene recordar que se trata de testimonios profundamente

¹⁹¹ И ни одна звезда не говорит.

¹⁹² И звезда с звездой говорит.

¹⁹³ Por ejemplo, Brown y Merwin (en Mandelshtam, 1973a) introducen dedicatorias inexistentes en el texto ruso, partiendo de datos biográficos o de testimonios de contemporáneos del poeta. Así, el poema «*On a sled covered with straw*» («На розвальнях, уложенных соломой», Mandelshtam, 1973a: 36) va precedido por una dedicatoria explícita a Marina Tsvetáieva, aunque jamás había sido dedicado a ella abiertamente.

¹⁹⁴ Debemos esta característica a S. Avérintsev (2011: 95), quien habla de «la compostura pudorosa» (целомудренная сдержанность, Avérintsev, 95) de la poesía mandelshtamiana.

¹⁹⁵ Стихи Мандельштама абсолютно внеличны, за ними не стоит никакого «образа поэта». И если к стихам Маяковского хорошо прикладывать фотографии — вот он, тот Маяковский, о котором говорят эти стихи, — то портрет при стихах Мандельштама был бы художественной бестактностью

¹⁹⁶ Обращение к конкретному собеседнику обескровливает стих, лишает его воздуха, полета.

personales que en muchos casos están basados en recuerdos inciertos o incluso tienden a una cierta manipulación, consciente o inconsciente, del pasado. Quizás el caso más flagrante es el de la viuda del poeta, una escritora brillante y apasionada, que en sus *Memorias* («Воспоминания», 1970) «utilizó el destino y las opiniones de su marido como argumentos» (пользовалась как аргументами судьбой мужа и его высказываниями, Gaspárov, M., 1996) para crear una convincente imagen de Mandelshtam como ejemplo de la integridad moral y el inconformismo político, un poeta que en todo momento estaba desafiando al régimen totalitarista y pereció en esa lucha. Por lo tanto, aunque las memorias de Nadezhda Mandelshtam constituyen una preciosa fuente de información sobre el día a día del poeta, conviene tomar con cautela sus testimonios referentes a la relación de Mandelshtam con el régimen de Stalin¹⁹⁷.

Por muy necesarios o sugerentes que resulten los comentarios que reconstruyen el contexto cultural, literario, biográfico y creativo, el peligro de «perder al Mandelshtam histórico» crece exponencialmente cuando la traducción no va acompañada de un comentario lingüístico. Si el exceso de comentario histórico y cultural acarrea el riesgo de presentar a Mandelshtam como un falso erudito que no hace más que fabricar adivinanzas para poner a prueba la cultura general del lector, la ausencia del comentario lingüístico tiene un efecto contrario, esto es, nos encontraríamos con muchos elementos que, aparentemente, carecerían de sentido o tendrían un sentido sospechosamente plano y trivial. Como ya hemos visto más arriba, en casos como el de «fuelles / pieles» no existen muchas más opciones para conservar ambos sentidos que dejar una de las acepciones en el texto principal de la traducción y llevar la otra al comentario, al menos si lo que se pretende es una traducción informativa y no una recreación poética. Y, como bien dice S. Garzonio (2016: 97), también en este último caso sería aconsejable un comentario *sulle scelte soggettive del poeta-traduttore* que permita al lector ver qué había en el texto original y qué decisiones ha tomado el traductor para recrear un efecto parecido en el idioma de llegada¹⁹⁸.

Para Mandelshtam, la creación poética es un proceso que permite «volver a las raíces prístinas del lenguaje y en última instancia a las raíces prístinas del ser»¹⁹⁹ (Uspenski, B., 1994: 264). Su alquimia verbal, o «experimentos químicos» (химические опыты, Tyniánov, 1970: 190), tiene mucho que ver con la construcción de sentidos nuevos a partir de correspondencias fonéticas entre palabras con significados que inicialmente no tienen ninguna relación entre sí. Veamos el fragmento de un poema de la época de Vorónezh que cita Carlos Piera (1993: 140), en su ensayo «Las raíces de Brodsky», probablemente en traducción propia:

Hablo con tanta fuerza para todos

¹⁹⁷ Varios libros recientes (Kahn, 2020; Morev, 2020 y 2022; Razumnya, 2021) revisan el mito de Mandelshtam como antagonista consecuente del régimen soviético, desmintiendo muchos elementos de este mito fomentado por la viuda del poeta.

¹⁹⁸ Conocemos tan solo un caso de un poeta traductor de Mandelshtam que explica sistemáticamente sus decisiones y las compara con el original. Es Henri Abril, que ha publicado varios volúmenes de poesía mandelshtamiana en la editorial francesa Circé (Mandelshtam, 1999b; 2001; 2002; 2003).

¹⁹⁹ Творческий процесс — это возвращение к первоосновам языка, а в конечном счете и к первоосновам бытия.

que el paladar puede volverse el cielo²⁰⁰.

Aquí la metáfora que asimila el paladar al cielo —probablemente a través de la idea de la bóveda— se apoya también en el paralelismo etimológico y fonético (нёбо-небо, *niobo-nebo*), invisible en la traducción citada. Este mecanismo paronomástico es muy típico de la semántica poética de Mandelshtam. En el *Coloquio sobre Dante*, su verdadera *ars poética*, el poeta afirma que «los ciclos semánticos de los cantos de Dante están contruidos de tal manera que empiezan, por ejemplo, con мёд (*miod*, «miel») y terminan con медь (*med*, «cobre»), empiezan con лай (*lai*, «ladrido») y terminan con лёд (*liod*, «hielo»)»²⁰¹ —aludiendo, evidentemente, a las resonancias típicas de su propio quehacer poético—. La proximidad sintagmática hace que las palabras que no tienen nada en común, salvo el aspecto sonoro, modifiquen su sentido en función de esta proximidad. Como dice B. Uspenski (1994: 263), «el campo semántico de una palabra se amplía incluyendo el significado de la otra palabra, y para entender el sentido del enunciado tenemos que tener en cuenta ambos significados»²⁰².

Algunas veces la similitud fónica no hace más que reforzar una metáfora que se sostiene por sí misma, como en el ejemplo anterior, pero otras veces la motivación fonética es lo que cimienta la semántica de todo el verso. En estos casos, si el lector no recibe ninguna información sobre la paronomasia que determina el sentido poético, se encuentra con un mensaje completamente ininteligible. Así, en el poema que ya hemos citado en relación con la versión de Léon Robel (1998), el último verso reza literalmente «Vorónezh, cuervo, cuchillo», una secuencia que parece totalmente arbitraria si no tenemos en cuenta que las palabras rusas ворон, *voron* («cuervo») y нож, *nozh* («cuchillo»), ligeramente transformadas, conforman juntas el nombre de la ciudad a la que Mandelshtam fue desterrado como consecuencia de un inesperado acto de clemencia por parte del régimen soviético, cuando lo más probable en aquellas circunstancias era una condena a fusilamiento. El hecho de que el nombre de la ciudad encierre en su interior otras dos palabras —«cuervo» y «cuchillo»— lo convierte en una premonición siniestra, un efecto que desaparece si no hay un comentario lingüístico que deje constancia de la paronomasia²⁰³.

Hasta ahora hemos visto ejemplos en los que el desplazamiento semántico se basa en elementos que están presentes en el texto, pero no son pocos los casos en los que uno de

²⁰⁰ Una traducción más exacta de este fragmento puede ser la siguiente: «Hablo en nombre de todos con tanta fuerza / como para que el paladar se convierta en cielo» (Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб нёбо стало небом, Mandelshtam, 2009, 165). En todo caso, si se prescinde del comentario, la similitud fonética entre *niobo* y *nebo* desaparece de la traducción sin dejar un rastro.

²⁰¹ Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, например, — «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд» (Mandelshtam, 2010: 166).

²⁰² Семантическое поле слова расширяется, включая в себя значение другого слова, и для того, чтобы понять смысл высказывания, мы должны учитывать оба значения.

²⁰³ Es uno de los pocos casos de paronomasia comentados en la antología poética publicada en 2020 por la Alianza Editorial (Mandelshtam, 2020: 338). En su comentario, J. García Gabaldón señala correctamente que el poema está basado en «dos juegos paronomásticos que surgen al descomponer el nombre de la ciudad de Vorónezh (“voron”, “cuervo” y “nozh”, “cuchillo”) y recrearlo en los verbos proVORONit’ (“escapar”), vyRONit’ (“huir”) y uRONit’ (“salvar”)», aunque se equivoca en la traducción de los tres verbos, ya que estos significan, respectivamente, «perder o dejar escapar por no prestar atención», «dejar caer» y «hacer caer».

los componentes del mecanismo paronomástico está implícito. En ello, según B. Uspenski (1994: 251), consiste la «anatomía» de la metáfora mandelshtamiana: la palabra utilizada en el sentido traslaticio (uso metafórico) sustituye a otra palabra isosilábica y muchas veces fonéticamente similar, que se utilizaría en este contexto en el lenguaje convencional. Gracias al contexto y al parecido sonoro, el lector no tiene dificultad para intuir la palabra omitida, de manera que el sentido del verso acaba incluyendo la semántica de ambas palabras. Por ejemplo, en el verso «вода голодная течет» («fluye el agua hambrienta») (Mandelshtam, 2009: 135) el adjetivo *golódnaia* («hambrienta») recuerda a otro adjetivo, *jolódnaia* («fría»), que hace pensar en una combinación mucho más usual: *холодная вода*, «agua fría». Y. Freidin (2001), basándose en el análisis de *samizdat* —copias manuscritas que circulaban clandestinamente en el país mientras Mandelshtam era un autor prohibido—, detectó un número importante de errores que consistían precisamente en utilizar la palabra más convencional en vez de la que se usa realmente en el texto mandelshtamiano, y eso confirma que las palabras omitidas pueden ser fácilmente detectadas por los lectores. Freidin las llama «palabras latentes» (латентные) o «translúcidas» (просвечивающие слова) y asegura que «relacionando la palabra auténtica con la latente, reconstruyendo su interacción, enriquecemos el sentido del texto con matices microsemánticos adicionales»²⁰⁴ (Freidin, 2001: 241). Una vez más, sin un comentario lingüístico apropiado estos microelementos semánticos resultan completamente inaccesibles para el lector de la traducción. Por eso resulta sorprendente que, a diferencia de los casos de paronomasia explícita, este tipo de correspondencias semánticas implícitas prácticamente nunca esté presente los comentarios, incluso en las ediciones más rigurosas.

Otro de los aspectos fundamentales de la poética mandelshtamiana que suele perderse en traducciones no provistas de comentario lingüístico es la modificación de unidades fraseológicas. Como señalan P. Uspenski y V. Fainberg (2019), «el replanteamiento de elementos “fijos” del lenguaje —colocaciones y frases hechas— juega un papel importantísimo en el lenguaje poético de Mandelshtam»²⁰⁵, y esto tiene una relación directa con la posibilidad de entender incluso «sentidos e imágenes individuales de gran complejidad»²⁰⁶. Es decir, los lectores entienden el texto poético «intuitivamente», basándose en el sentido de cada uno de los elementos idiomáticos usuales. Veamos, por ejemplo, el comienzo de uno de los poemas, probablemente, más emotivos en la historia de la poesía rusa:

He vuelto a mi ciudad, conocida hasta las lágrimas,
hasta las venas²⁰⁷, hasta los ganglios infantiles hinchados²⁰⁸.

Parte del efecto emocional de estos versos está basado en la desautomatización de una frase hecha muy usada en el lenguaje coloquial, que se traduce literalmente como

²⁰⁴ Связывая подлинное слово с просвечивающим, реконструируя их взаимодействие, мы обогащаем смысл текста дополнительными микросемантическими обертонами.

²⁰⁵ В поэтическом языке Мандельштама важнейшую роль играет переосмысление «готовых» языковых элементов — коллокаций и идиом.

²⁰⁶ Сложные индивидуальные смыслы и образы.

²⁰⁷ La palabra que utiliza el poeta (прожилки) también puede entenderse como «vetas», por ejemplo, en el mármol (Mandelshtam, 2009: 152).

²⁰⁸ Я вернулся в мой город, знакомый до слез. / До прожилок, до детских припухлых желез.

«conocido hasta las lágrimas», pero significa simplemente «consabido», «demasiado conocido» o, como sugiere L. Sokolova (en Sokolova *et al.*, 2020: 577), conocido «como la palma de mi mano». Mandelshtam reaviva la imagen gastada de manera que las «lágrimas», puestas al lado de las «venas», y sobre todo los «ganglios infantiles hinchados», vuelvan a convertirse en lágrimas de verdad, probablemente las de un niño enfermo²⁰⁹, pero también las del recuerdo nostálgico de una infancia perdida. Como decía el poeta en el *Coloquio sobre Dante*, «la poesía se diferencia del lenguaje automatizado precisamente porque nos despierta y nos sacude en medio de la palabra. Entonces la palabra resulta mucho más larga de lo que pensábamos y nos acordamos de que hablar significa estar siempre en el camino»²¹⁰. Para que el lector de la traducción pueda acompañar al poeta en este viaje, necesita saber dónde ha ocurrido la desautomatización, para lo cual el comentario lingüístico resulta imprescindible. Sin embargo, no conocemos ediciones en las que el comentario recoja sistemáticamente este tipo de desplazamiento semántico, fundamental para Mandelshtam.

Finalmente, junto con los casos de paronomasia explícita e implícita, modificación de colocaciones y frases hechas, palabras «latentes» y otros procedimientos típicos del quehacer poético mandelshtamiano, el comentario lingüístico debería reflejar los usos poéticos de la gramática, que también tienen sus peculiaridades en Mandelshtam. Así, F. Uspenski (2014: 75) señala casos en los que el poeta convierte las variaciones flexivas de una palabra en el centro de una imagen poética:

Corre la ola, con la ola a la ola rompiendo el espinazo²¹¹.

Aquí el procedimiento poético consiste en el hecho de que la palabra «ola» se repita tres veces en distintos casos (nominativo, instrumental y dativo) que no necesitan preposición, creando un efecto icónico que recuerda el movimiento de las olas que se mezclan, superponiéndose las unas a las otras.

A modo de recapitulación, podemos afirmar que, para conservar la «plenitud del sentido» accesible para los lectores del texto original, el comentario a la traducción informativa debe incluir referencias histórico-culturales y literarias (especialmente relacionadas con el ámbito ruso y por lo tanto menos conocidas para lectores en otros idiomas), datos disponibles sobre la creación de los poemas, junto con otras circunstancias biográficas pertinentes, y especialmente notas lingüísticas que, complementando el texto de la traducción, permitan al lector hacerse una idea cabal del funcionamiento del lenguaje poético mandelshtamiano. También sería importante aportar información sobre las particularidades métricas de cada poema y, en caso de que sea posible, indicar si el metro utilizado tiene connotaciones semánticas en la tradición poética rusa, como es el caso del trímetro yámbico, que puede ser asociado con una estilización de canciones populares (Gaspárov, M. 1999: 138), o el «yambo libre», que remite a la poesía romántica meditativa (Gaspárov, M., 1990: 341).

²⁰⁹ Los ganglios hinchados son un síntoma típico de los resfriados infantiles, muy frecuentes en el clima húmedo y frío de San Petersburgo.

²¹⁰ Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге (Mandelshtam, 2010: 166).

²¹¹ Бежит волна — волной волне хребет ломая (Mandelshtam, 2009: 206).

Uno de los argumentos en contra del uso de notas en la traducción de poesía consiste en que el comentario arruina el placer estético inherente a la lectura de una obra poética (Levefere, 1975: 87). Sin embargo, no se debería olvidar que un lector de poesía, y máxime de la poesía modernista, experimenta también un placer intelectual, y las notas no hacen más que enriquecer esa experiencia. No es una casualidad que en el caso del comentario de Nabókov a su traducción de *Yevgueni Oneguín* varios críticos insistiesen en que la lectura de las notas les había resultado especialmente gozosa, incluso en contraste con el texto de la traducción como tal. James E. Fallen (en Pushkin, 1998: XXIX) asegura que este comentario fue para él *an endless source of both instruction and pleasure*, y E. J. Brown (citado en Rosengrant, 1994: 27) afirma con contundencia: *What [Nabokov] immolates to literalness in the text [...] he recovers [...] in the Commentary: elegance, wit, euphony, style, irony*²¹².

En su ensayo *The Child of Civilization*, Brodsky (1986: 140) aseguraba que la ausencia de la prosodia —el «molde sonoro» mandelshtamiano— reducía incluso la traducción más exacta a una «lectura estimulante» (*reduces even the most accurate rendition of his imagery to a stimulating read*), algo que sin duda alguna le parecía una gran decepción. No es de extrañar, pues para Brodsky la poesía era ni más ni menos que el objetivo de la existencia de la humanidad como especie²¹³. Al final de su ensayo sobre Mandelshtam, Brodsky dice que un poema está llamado a pervivir en nuestro cerebro por encima de cualquier otro recuerdo, para que lo último que nos venga a la mente *when the rest of one's frame gives up* sea un verso, la expresión más sublime del lenguaje humano y una forma de resistencia incluso frente a la muerte (Brodsky, 1986: 143). Es evidente —y el propio Brodsky lo admite— que sería utópico aspirar a que alguien recite en el momento de su muerte un poema traducido, de modo que si despojamos a la traducción de este cometido romántico y aspiramos precisamente a que sea una «lectura estimulante» que facilite el acercamiento a Mandelshtam a nivel racional, el esfuerzo de traducir merece la pena.

²¹² Por otro lado, la parte del comentario nabokoviano que más rechazo provocó entre los críticos, empezando por Edmund Wilson, fue la acalorada polémica con otros traductores e investigadores (*attacking and ridiculing other [especially Soviet] Scholars*, Trubikhina, 2015: 28). Parece lógico que el comentario a una traducción informativa no debería incluir este tipo de ajustes de cuentas, que no ayudan a acercar al lector a la comprensión de la obra original.

²¹³ Así lo formula Brodsky en su discurso con motivo de la entrega del premio Nobel en 1987 (<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1987/brodsky/lecture/> [consulta 26/09/2022]): *If what distinguishes us from other members of the animal kingdom is speech, then literature—and poetry, in particular, being the highest form of locution—is, to put it bluntly, the goal of our species.*

4. Principales problemas de traducción y su huella en las traducciones de la poesía de Mandelshtam al español

Pese a que el debate teórico sobre la traducción de poesía tienda a centrarse en la dificultad (a menudo presentada como imposibilidad) de transmitir adecuadamente las cualidades sonoras del verso, la densidad semántica del discurso poético plantea retos no menos importantes para la labor traductora. En el caso de la poesía mandelshtamiana, el traductor se enfrenta a la ardua tarea de preservar su «peculiar música semántica»²¹⁴ (Tyniánov, 1970: 188), cuyo deterioro en la traducción acarrea el peligro de que la voz del poeta se vuelva irreconocible. A continuación, revisaremos varios elementos que conforman ese complejo entramado de sentidos y veremos qué les ocurre a dichos elementos en las dos traducciones con mayor repercusión en el panorama editorial español, a saber, la de Aquilino Duque (en Mandelshtam, 2010²¹⁵) y la de Jesús García Gabaldón (en Mandelshtam, 1998, 1999a, 2020b)²¹⁶.

Uno de los rasgos más reconocidos y estudiados de la poética mandelshtamiana es la densidad de las referencias intertextuales, que desencadenan múltiples asociaciones y determinan en gran medida la comprensión y el disfrute de su poesía. Como decía el propio poeta, «el barco entero está hecho de tablas ajenas, pero tiene un porte propio»²¹⁷ (Mandelshtam, 2010: 58). Desde el punto de vista de la traducción a idiomas europeos, estas referencias se podrían subdividir en tres grandes grupos, cada uno de los cuales requiere una estrategia traductora diferente, a saber, alusiones al canon occidental, especialmente a la literatura grecolatina, alusiones a la tradición poética rusa, y, finalmente, referencias a la propia poesía de Mandelshtam que permiten interpretar unos poemas a la luz de otros y configuran la compleja unidad de la obra del poeta.

En principio, el primer tipo de referencias —las que remiten a las obras canónicas de la literatura europea— no deberían plantear problemas ni para los lectores «poéticamente instruidos»²¹⁸, a los que se dirige Mandelshtam (2010: 151), ni para los traductores. Sin embargo, el análisis de las versiones de A. Duque y J. García Gabaldón demuestra que varias referencias clave no solo no han sido reconocidas, sino que además quedaron eclipsadas por paráfrasis bastante alejadas del texto original, mientras que para conservar la referencia bastaba con respetar la literalidad. Por ejemplo, en el poema «Por no haber sabido retener tus manos» («За то, что я руки твои не сумел удержать», Mandelshtam, 2009: 115-116), que en la primera publicación se llamó «El caballo de Troya» («Троянский конь»), los autores de las dos versiones españolas sustituyen la referencia al caballo de Troya («en la oscuridad los varones aqueos están preparando el caballo»²¹⁹),

²¹⁴ В особой смысловой музыке.

²¹⁵ Las versiones que conforman esta extensa antología (incluye los poemarios *Piedra y Tristia* y los *Cuadernos de Vorónezh*) se habían publicado anteriormente en al menos tres ocasiones, desde 1998 hasta 2004 (Odnopórozova y Moranta Mas, 2017: 430).

²¹⁶ No hemos incluido en este análisis la traducción de Helena Vidal (Mandelshtam, 2011), porque se trata de una selección que se limita a los poemas sobre Armenia, ninguno de los cuales forma parte de nuestra antología.

²¹⁷ Весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать.

²¹⁸ Поэтически грамотный читатель.

²¹⁹ Ахейские мужи во тьме снаряжают коня (Mandelshtam, 2009: 115).

en singular, por una escena en la que los caballos se multiplican y los aqueos forman una especie de regimiento de caballería:

Los aqueos en la sombra ensillan sus caballos (Duque, en Mandelshtam, 2010: 227).

Los guerreros aqueos ensillan a oscuras sus caballos (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 136).

Es fácil comprobar que, tanto en la versión francesa de J.-C. Scheider como en la catalana de J. Creus, el caballo es uno solo y no hay mención alguna a las sillas:

Les Achéens, de nuit, parent le Cheval (Schneider, en Mandelshtam, 2018: I, 200).

A fosques el aqueus preparen el cavall (Creus, en Mandelshtam, 2014: 160-161).

En la versión de Aquilino Duque no solo se multiplican los caballos, sino que también Príamo, el rey de Troya, aparece en plural, algo que no deja de dificultar a los lectores el reconocimiento de la referencia homérica:

Será demolida la alta pajarera de los *Príamos*²²⁰ (Duque, en Mandelshtam, 2010: 227).

Tampoco resulta reconocible la voz de Casandra, que está llorando la futura destrucción de su casa natal, «el regio hogar de doncella»²²¹ (царский, девичий дом), es decir, la casa del rey, su padre, en la que ella vivió en calidad de hija soltera. En la versión de A. Duque se mencionan numerosas doncellas y se introduce una oposición marcada por la conjunción «o», ausente en el texto original:

¿Dónde está la casa del rey o la de *las doncellas*? (Duque, en Mandelshtam, 2010: 227).

En la versión de Jesús García Gabaldón, la doncella es una sola, pero es un personaje en tercera persona que no puede identificarse con la voz que llora la destrucción de su propia casa, es decir, con Casandra:

¿Dónde la casa del rey, la de *la doncella*? (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 136).

Lo más llamativo es que en los tres casos que acabamos de citar, para conservar las referencias clásicas (en este caso a la *Odisea* y la *Eneida*), bastaba con atenerse a la literalidad del texto, aunque también hubiera ayudado consultar cualquier edición mínimamente comentada. En otros casos la consulta del comentario resulta imprescindible. Por ejemplo, muchas de las alusiones mandelshtamianas al canon occidental están condicionadas por las respectivas traducciones al ruso²²², y no es fácil que un traductor las detecte intuitivamente. De ahí que en algunos casos la presencia de un personaje perfectamente reconocible para un lector rusoparlante no trascienda a la traducción. Así, en el poema «Aquella noche no retumbaba el bosque ojival del órgano» («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа», Mandelshtam, 2009: 101-102), inspirado por un concierto de Schubert (Mandelshtam, 2017: 376), en la segunda estrofa

²²⁰ Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник (Mandelshtam, 2009: 116, literalmente, «será destruida la alta caja nido de Príamo»). En este caso, el traductor confunde el adjetivo posesivo con la forma homónima del genitivo plural.

²²¹ Где царский, где девичий дом? (Mandelshtam, 2009: 116).

²²² Lo señalan G. Kirschbaum (2010: 311) en relación con la literatura alemana, e I. Kovaliova (2005) en relación con Apuleyo.

se menciona царь лесной, literalmente el «zar/rey de los bosques», que «agita con furia desenfadada las copas sonoras de tilos de ruiseñores»²²³. En ambas traducciones al español este personaje amenazador aparece como «rey de los bosques», sin más, pero en la tradición rusa su nombre se identifica con la traducción canónica de la famosa balada de Goethe, *Erlkönig*, que se debe al poeta Vasily Zhukovski, precursor directo y maestro de Pushkin. En el contexto del poema, la aparición del Rey de los alisos, o Rey de los elfos, según la tradición española, se explica por el hecho de que una de las canciones de Schubert está basada en el texto de Goethe. La traducción francesa de J.-C. Schneider conserva la referencia (*Roi des Aulnes*), que permite ubicar el personaje en el contexto de la mitología (pre-)romántica de Goethe. Las versiones españolas pierden la referencia y por lo tanto privan al lector de las asociaciones que en el poema original hacen recordar la muerte del niño perseguido por el Rey de los elfos, el miedo y la fascinación que produce su historia.

Un problema aparte lo constituyen las citas directas y las alusiones relacionadas con la tradición poética nacional, desde Derzhavin y Pushkin hasta Ajmátova, Gumiliov y Tsvetáieva, que juegan un papel importante en la configuración del sentido en la lírica mandelshtamiana. En estos casos, aunque el traductor reconozca las referencias, es difícil que los lectores de la traducción las detecten y experimenten «la profunda alegría de la repetición»²²⁴ (Mandelshtam, 2010: 52), si no se añade un comentario que ayude a contextualizar cada una de ellas, se trate de un verso entero o de un solo epíteto que trae asociaciones de Pushkin o Tiútchev. En las traducciones existentes al español, francés, italiano o catalán este tipo de comentarios es más bien una excepción. Por ejemplo, solo J. Creus (en Mandelshtam, 2014: 437) señala que el verso «como una piel estirada de ardilla»²²⁵ (Mandelshtam, 2009: 104) constituye una cita casi literal de un poema de Ajmátova, en el que una pequeña nube gris se compara con una piel de ardilla y hace pensar en la fragilidad de la protagonista femenina. En el resto de las traducciones consultadas no hay nada que haga sospechar que se trata de un recurso intertextual.

Pero quizás lo más sorprendente es que incluso una referencia detectada y reflejada en el comentario no siempre ayuda a perfilar la traducción como corresponde. Por ejemplo, en su nota al poema «*Tristia*», J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020b: 334) menciona la tercera elegía de Tibulo traducida por Bátiushkov como fuente principal de inspiración, y, sin embargo, en la traducción del poema el típico atributo de la amada en la poesía elegíaca —el largo pelo suelto, despeinado y descubierto (*longos turbata capillos* de Tibulo [I-3])— desaparece, sustituido inexplicablemente por el adjetivo «calvo», que nada tiene que ver con la tradición de la poesía amorosa, ni con la situación de la despedida de la amada que se describe en el poema, ni tampoco con el sentido literal del adjetivo que utiliza Mandelshtam:

Estudié la ciencia de la despedida
en las *calvas* quejas de la noche²²⁶ (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 113).

²²³ Где соловьиных лип рокошующие кроны / С безумной яростью качает царь лесной.

²²⁴ Глубокая радость повторенья.

²²⁵ Как беличья распластанная шкурка.

²²⁶ Llama la atención que este error bastante evidente, que aparece en la edición de 1998, no se haya corregido en la reciente edición de 2020. En general, no parece que las traducciones hayan sido revisadas

De esta manera, en vez de una clara referencia a la tradición elegíaca, aparece una imagen inexplicable «de tipo surrealista»²²⁷, completamente ajena a la poética de Mandelshtam (Ronen, 2002: 14). Parece que A. Duque tampoco reconoció el atributo típico de una escena nocturna de amor. Además, destruye la hipálage, una de las figuras preferidas de Mandelshtam, al separar el epíteto «despeinadas» (que él malinterpreta como «(frente) desnuda») de la palabra «quejas» (literalmente, «nocturnas quejas despeinadas/de pelo suelto/sin cubrir»):

De la separación la ciencia yo estudié,
con la *frente desnuda* y entre nocturnas quejas (Duque, en Mandelshtam, 2010: 189).

De nuevo, las traducciones francesa y catalana ofrecen versiones mucho más cercanas al original marcado por la influencia de la poesía elegíaca: *les plaintes nocturnes nu-tête* (Schneider, en Mandelshtam, 2018: 184), *queixes descofades* (Creus, en Mandelshtam, 2014: 148).

Dentro de la tradición rusa relevante para Mandelshtam también están las referencias folklóricas, que tienen que ser reconocidas y posteriormente transmitidas al lector de una manera que le permita detectar las connotaciones populares. Recordemos, por ejemplo, la fórmula folklórica «tierra húmeda» (сырая земля), con la que Mandelshtam empieza la segunda parte del poema «Ante la tierra vacía...» («К пустой земле...», Mandelshtam, 2009: 244). La expresión que utiliza A. Duque (en Mandelshtam, 2010: 383) —«terreno lluvioso»— hace sospechar que el traductor desconoce la referencia popular y no entiende su función en el poema. J. García Gabaldón, que respeta la fórmula como tal, parece no estar al tanto de que la «tierra húmeda» es sinónimo de tumba y, por extensión, de la muerte, puesto que la entiende como un lugar de nacimiento:

Hay mujeres que nacieron en una tierra húmeda (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 312).

Pero, aunque reconozcamos la referencia, resulta poco factible sustituirla por un análogo folklórico español que confiera al fragmento correspondiente del texto un tono popular, sin que este análogo desentone en un poeta ruso. Cuando aparece este tipo de referencias, probablemente lo más adecuado sea añadir un comentario para contextualizarlas.

Por muy importantes que resulten todas estas referencias intertextuales «externas», tampoco se puede perder de vista la compleja red de referencias entre las obras del propio poeta, ese «contexto completo»²²⁸ que, según O. Ronen (2002: 20) y S. Avérintsev (2011: 21), resulta imprescindible para la comprensión de la obra mandelshtamiana. En este caso, la mayor dificultad para un traductor radica en tener en mente la totalidad de la obra del poeta, tanto en verso como en prosa, para que una omisión o una paráfrasis alejada del texto no impidan al lector descubrir las intrincadas relaciones semánticas en distintos niveles entre varios textos del poeta ruso. Por ejemplo, en el poema «Por no haber sabido retener tus manos», ya citado, quienes construyen el caballo son los «varones aqueos»

para esta nueva edición, mientras que el comentario, aunque escueto y no exento de errores, ha sido reelaborado y contiene mucha información pertinente.

²²⁷ Сюрреалистического типа.

²²⁸ Полный контекст.

(«ахейские мужи», Mandelshtam, 2009: 115), los mismos que se mencionan en el poemario anterior, *Piedra* (Камень):

¿Hacia dónde navegáis? Si no fuera por Helena,
¿qué os importaría Troya sola, varones aqueos?²²⁹ (Mandelshtam, 2009: 84).

El vocablo arcaico que Mandelshtam utiliza para hablar de «varones» remite a las traducciones rusas de Homero y tiene para Mandelshtam un significado especial, como referencia a un concepto heroico de masculinidad, asociado con «valor» y «virtud». En los siguientes versos esta asociación entre la masculinidad y el valor se apoya en una resonancia paronomástica parecida a la que existe entre los vocablos latinos *vir* y *virtus*:

Intentémoslo, pues: un golpe enorme, torpe,
rechinante de timón.
La tierra navega. Varones, armaos de valor²³⁰ (Mandelshtam, 2009: 103).

Sin embargo, en ambas traducciones españolas del poema sobre el caballo de Troya esta palabra clave desaparece:

Los aqueos en la sombra ensillan sus caballos (Duque, en Mandelshtam, 2010: 227).

Los guerreros aqueos ensillan a oscuras sus caballos (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 136).

Con ello se pierde toda posibilidad de asociar a los aqueos con el ideal de masculinidad que se formula en el poema anteriormente citado. Por otro lado, en las versiones «¡Ánimo, hombres!» (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 112) y «¡Ánimo, muchachos!» (Duque, en Mandelshtam, 2010: 187) no queda ni rastro de referencia al mundo clásico ni a la tradición poética rusa, aparte de que tampoco sobrevive el juego paronomástico entre «varones» y «valor» («*мужайтесь, мужи*»). J. García Gabaldón conserva al menos la posibilidad de asociar a los varones aqueos de *Tristia* con el poema que aparece en *Piedra*, manteniendo la misma fórmula, aunque modificada en relación con el original:

¿Hacia dónde navegáis, guerreros aqueos? (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 82).

Otro concepto clave, especialmente importante para el poemario *Tristia*, es el epíteto «transparente» (прозрачный), que remite al mundo del más allá, y sobre todo a la imagen del Hades griego, y tiñe de premoniciones lúgubres cualquier objeto con el que se combina²³¹. Sin embargo, en la traducción de A. Duque este epíteto central es sustituido por al menos tres sinónimos diferentes: «límpido»²³², «transparente»²³³ «traslúcido»²³⁴, que van cambiando de un poema a otro, incluso cuando se refieren al mismo sustantivo. Es decir, la «primavera transparente» (прозрачная весна) se va alternando con la

²²⁹ Куда плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?

²³⁰ Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. / Земля плывет. Мужайтесь, мужи.

²³¹ Cf. Ángel Espinós (2015: 284): *It must be observed that the adjective “прозрачный” (“transparent”) plays a very important role, not only in these verses but also in Tristia as a whole, by means of which the poet weaves a subtle net of words and concepts with their own code.*

²³² Duque (en Mandelshtam 2010: 153, 183).

²³³ Duque (en Mandelshtam 2010: 169, 209, 211, 225).

²³⁴ Duque (en Mandelshtam 2010: 209).

«primavera límpida», sin dejar al lector la posibilidad de reconocer la repetición, muy patente en el poemario original. J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020b: 18), a pesar de referirse en el prólogo al hecho de que «cada poema entabla una especie de diálogo intertextual con el resto de su poesía», no parece sacar conclusiones prácticas de este principio y alterna varios epítetos sin tratar de preservar la coherencia, de manera que en algunos poemas nos encontramos con «diáfana primavera» y, en otros, con «primavera traslúcida» y «primavera transparente»²³⁵. Con todo, esta falta de coherencia no es un problema específico de las traducciones al español, recordemos que Jane Gary Harris (1990: 206) ya lo señalaba en relación con una traducción al inglés²³⁶.

Algunos cambios, además de contradecir la literalidad del texto y privar al lector de la posibilidad de apreciar las repeticiones, acarrear consecuencias nefastas para la comprensión, al romper completamente con el «contexto grande» de la obra mandelshtamiana. Así, en su versión del poema «El escenario espectral centellea apenas» («Чуть мерцает призрачная сцена», Mandelshtam, 2009: 112), el traductor sustituye inexplicablemente a la golondrina muerta que cae sobre la nieve (una imagen que se repite obsesivamente en varios poemas de *Tristia* y resurge en la época de Vorónezh²³⁷) por una gaviota (Duque, en Mandelshtam, 2010: 217). Nos atrevemos a conjeturar que, tal vez, el traductor haya imaginado una referencia a Chéjov, por otra parte, uno de los autores rusos menos apreciados por Mandelshtam.

No obstante, la estrategia de preservar las referencias internas tratando de utilizar siempre la misma palabra, si así lo hace el poeta, no puede utilizarse de una manera mecánica. En el vocabulario poético de Mandelshtam también existen homónimos que en ningún caso se pueden traducir con una misma palabra. Así, el poeta emplea en distintos poemas la palabra медуница, relacionada etimológicamente con la palabra «miel», en dos acepciones bien distintas: como «pulmonaria», una planta melífera, y como «abeja». La acepción «botánica» está recogida en todos los diccionarios de uso, mientras que la acepción «entomológica» es mucho menos frecuente y suele calificarse como un regionalismo. Lo que lleva a Mandelshtam a utilizar esta palabra como sinónimo de «abeja» es su «forma interior», que remite a la miel, y su resonancia poética. B. Bújshtab (1989: 140-141) advierte que el efecto sugestivo de la poesía mandelshtamiana es tal que en un primer momento es difícil darse cuenta de que en unos casos медуница denota un insecto y, en otros, una planta. No obstante, como demuestran las traducciones al francés y al catalán, una lectura atenta permite elegir la acepción correcta en función del contexto:

Les *abeilles*, les guêpes socent la lourde rose (Schneider, en Mandelshtam, 2018: 191).

Leur nourriure : temps, *pulmonaire*, menthe... (Schneider, en Mandelshtam, 2018: 205).

Vespes i *abelles* liben la feixuga rosa (Creus, en Mandelshtam, 2014: 151)

²³⁵ García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020: 90, 102 y 110).

²³⁶ Mandel'shtam purposefully uses the same epithet for "spring" and for "Petropolis." The irony of this usage is lost in rendering "prozrachnaia" as "clear" instead of "transparent," thereby losing the sense of the "transparent shades" of Petropolis both in its association with spring and with Petropolis.

²³⁷ Cf. el detallado análisis del motivo de la golondrina en la poesía de Mandelshtam propuesto por I. Surat (2009: 335-354).

El seu sosteniment: el temps, menta i melissa²³⁸... (Creus, en Mandelshtam, 2014: 157).

Es decir, en el primer caso, donde медунитцы se comportan como insectos y además se unen a otros insectos en la misma acción, esta palabra designa a las abejas:

Las abejas y las avispas liban la grávida rosa²³⁹ (Mandelshtam, 2009: 106).

Y en el segundo fragmento, en el que se habla del alimento de las abejas, mencionadas unos versos más arriba, se trata de una planta melífera:

Su alimento es el tiempo, la melisa²⁴⁰, la menta²⁴¹ (Mandelshtam, 2009: 116).

Con todo, esta distinción no se ha hecho en ninguna de las dos traducciones de *Tristia* al español. Tanto A. Duque como J. García Gabaldón utilizan indistintamente la palabra «pulmonaria», incluso cuando el contexto señala que no puede tratarse de una planta:

La pulmonaria y la abeja²⁴² liban la pesada rosa (García Gabaldón, Mandelshtam, 2020: 118).

Una grávida rosa liban pulmonarias y abejas²⁴³ (Duque, Mandelshtam, 2010: 197).

Otro tipo de referencias internas típicas de Mandelshtam tiene que ver con las repeticiones dentro de un mismo poema²⁴⁴. Estas repeticiones de palabras sueltas (especialmente epítetos), sintagmas o incluso versos enteros determinan en gran medida la «música del sentido», puesto que dependiendo del contexto los segmentos repetidos adquieren matices semánticos diferentes. Por otro lado, los elementos recurrentes dentro del mismo texto tienen en Mandelshtam un inmenso valor sugestivo y suenan a veces como fórmulas mágicas en un conjuro. Curiosamente, a pesar de ser fácilmente detectables en cada poema, no todas estas repeticiones sobreviven en las traducciones. A veces parece que los traductores ven en este importante rasgo de la poética de Mandelshtam una especie de defecto estilístico, que creen necesario camuflar²⁴⁵. Así, en la traducción del poema «De la vida veneciana sombría y estéril» («Веницейской жизни, мрачной и бесплодной»), A. Duque prefiere sustituir la repetición prácticamente literal de un mismo verso en el poema original («el decrepito cristal azul / del decrepito cristal

²³⁸ En esta muy acertada versión, J. Creus parece seguir a H. Abril (en Mandelshtam, 2002: 71), que explica así por qué sustituye el término botánico exacto por otro, más justificado por su «forma interior» y su potencial poético: *Le mot russe miedounitsa que Mandelstam emploie tantôt au sens d'abeille, tantôt dans son sens de plant, a pour racine «mied» (miel): on imagine mal de la traduire par la phtisique «pulmonaire», qui est sa signification véritable. J'avais donc trouvé comme équivalent la mélisse qui es non seulement une mellifère mais dont le début s'apparente phonétiquement à «miel»* (Abril, en Mandelshtam, 2002: 306).

²³⁹ Медунитцы и осы тяжелую розу сосут.

²⁴⁰ Como bien señala H. Abril (en Mandelshtam, 2002: 306), la «tísica» (*phtisique*) pulmonaria carece de las resonancias que tiene медунитца, y es lícito sustituir la referencia botánica exacta por el nombre de una planta melífera relacionada etimológicamente con la miel.

²⁴¹ Их пища — время, медунитца, мята.

²⁴² Curiosamente, las avispas presentes en el texto original desaparecen en ambas versiones.

²⁴³ En este caso, del verso desaparecen las avispas, pero una planta sigue comiéndose a otra planta.

²⁴⁴ Cf., por ejemplo, el clásico artículo de O. Ronen (2002: 12-42, 1ª publicación 1973) sobre la repetición léxica, el subtexto y el sentido en la poética de Mandelshtam.

²⁴⁵ Tampoco lo hacen sistemáticamente, porque, por ejemplo, A. Duque conserva la misma versión del epíteto «transparente» (прозрачный) dentro de cada poema (Duque, en Mandelshtam, 2010: 153), pero alterna variantes entre un poema y otro.

azul»²⁴⁶, Mandelshtam, 2009: 107-108) por dos versiones distintas, «el azul cristal ajado» y «el azul cristal decrépito» (Duque, en Mandelshtam, 2010: 201). J. García Gabaldón, que en este poema sí conserva la repetición («azul y vetusto cristal», García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 120), en otros no solo evita mantener los elementos repetidos, sino que apuesta por reformularlos de tal manera que no tengan nada que ver entre sí, y a veces tampoco con el original. Por ejemplo, en el poema «En Petersburgo nos reuniremos de nuevo» («В Петербурге мы сойдемся снова», Mandelshtam, 2009: 111) —un himno a la supervivencia de la cultura en medio de una apocalíptica «noche soviética»— se mencionan tres veces «los ojos / las manos / los hombros de las mujeres bienaventuradas»²⁴⁷. En el contexto del poema, estas mujeres divinizadas, que hacen recordar a Beatrice de Dante, protegen al poeta, probablemente desde el cielo, y garantizan la pervivencia de la memoria. En la versión de J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020b: 127-128), el único verso que corresponde a esta imagen (y al texto original) es «las amadas manos de las mujeres felices», aunque el epíteto elevado del original aparece sustituido por un adjetivo significativamente más neutro. Sin embargo, «los ojos cercanos de las mujeres bienaventuradas»²⁴⁸ del poema original se convierten en «los dichosos ojos de los beatos», con un desconcertante cambio de género. Finalmente, «los hombros recios de las mujeres bienaventuradas»²⁴⁹ sufren una transformación todavía más radical, convirtiéndose en «felices las mujeres de los fugitivos», sin que se sepa quiénes son esos fugitivos ni cómo han aparecido en el poema²⁵⁰. De otro poema, «En un trineo bajo cubierto de paja» («На розвальнях, уложенных соломой», Mandelshtam, 2009: 91-92), no se sabe si por el miedo a la repetición o por un afán de paráfrasis, se eliminan las dos referencias cromáticas que en el texto original refuerzan las premoniciones infaustas y la sensación de malestar: «el trineo se zambullía en los *negros* baches» y «la lejanía húmeda estaba *negra* de bandadas de pájaros»²⁵¹ (literalmente «se ennegrecía»). En la versión de J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020b: 89) esta doble referencia al color desaparece sin dejar un rastro:

Se hundían los trineos en charcos de fango.

Una bandada de pájaros eclipsó la húmeda lejanía.

Recordemos que se trata de una traducción en verso libre, en la que en principio no existe ninguna exigencia formal que obligue a modificar el texto.

Evidentemente, por muy complejas que sean las referencias inter- e intratextuales que abundan en los textos mandelshtamianos, no es el único componente de su «música semántica» que plantea dificultades para la traducción. Así, uno de los mayores retos

²⁴⁶ В голубое дряхлое стекло / Голубого дряхлого стекла.

²⁴⁷ Блаженных жен родные очи / Блаженных жен родные руки / Блаженных жен родные плечи.

²⁴⁸ Блаженных жен родные очи.

²⁴⁹ Блаженных жен крутые плечи.

²⁵⁰ A. Duque se mantiene más cerca del texto mandelshtamiano, pero evita la repetición que, como tantas otras veces, cimienta la unidad del poema original. En su versión, las «benditas mujeres» se van alternando con «mujeres buenas», probablemente para cuadrar las rimas asonantes, un intento que le obliga a distorsionar la semántica del texto original, pero no ayuda a reproducir la musicalidad del verso mandelshtamiano.

²⁵¹ Ныряли сани в черные ухабы / Сырая даль от птичьих стай чернела.

consiste en recrear el efecto no solo estilístico, sino también semántico que tienen en la poesía de Mandelshtam los vocablos de estilo elevado, marcadamente poéticos y arcaicos, asociados con la tradición clásica rusa. Según una observación de B. Bújshtab (1989: 139), a Mandelshtam le bastan unas pocas palabras o fórmulas sintácticas de este tipo para teñir todo el poema de un tono solemne y arcaizante. En ruso, una parte importante del vocabulario poético procede de dobletes etimológicos, es decir, palabras de la misma raíz, una de las cuales se usa en el lenguaje cotidiano y la otra, más arcaica, proveniente del eslavo eclesiástico, pertenece a un registro más elevado. El repertorio de estos dobletes es bastante amplio. Por ejemplo, existen versiones neutras y elevadas de palabras como «ojos» (глаза-очи), «labios» (губы-уста), «canción» (песня-песнь), «ciudad» (город-град), «hombre» (мужчина-муж) o «mujer» (женщина-жена), así como de muchos verbos y adjetivos. El hecho de que Mandelshtam use profusamente ese vocabulario arcaico dificulta mucho la traducción al español, que no cuenta con un repertorio tan sistemático de versiones estilísticas. La mayoría de las veces el análogo estilístico exacto simplemente no existe. Por ejemplo, para nombrar a las «mujeres bienaventuradas» en el poema «En Petersburgo nos reuniremos de nuevo» («В Петербурге мы сойдемся снова», Mandelshtam, 2009: 111) el poeta utiliza una palabra arcaica, de resonancias bíblicas (жены en vez de женщины), que no tiene una correspondencia estilísticamente adecuada en español y acaba perdiendo en la traducción su tono solemne. En este caso resulta especialmente importante preservar, siempre que sea posible, el tono elevado de otras palabras que rodean al vocablo «neutralizado». En el ejemplo que ya hemos visto, J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020: 127) sustituye el epíteto «bienaventuradas» (блаженные), que tiene connotaciones religiosas tanto en ruso como en español, por un adjetivo neutro, «felices», con lo que el tono del poema se aplanan aún más, mientras que el uso de un epíteto más poético podría haber ayudado a preservar la solemnidad bíblica de la entonación. Más aún, hay fórmulas en las que el cambio del registro elevado al neutro produce efectos catastróficos no solo en lo relativo al estilo, sino también al sentido. Este es el caso de «la bienaventurada palabra sin sentido», блаженное бессмысленное слово (Mandelshtam, 2009: 111), mencionada en el mismo poema. En el contexto del poema esta fórmula representa la esencia misteriosa de la poesía, que pervive a pesar de los cataclismos históricos:

En Petersburgo nos reuniremos de nuevo,
 como si hubiéramos sepultado aquí el sol,
 y la bienaventurada palabra sin sentido
 pronunciaremos por primera vez.
 [...]
 No necesito un salvoconducto nocturno,
 no tengo miedo de los centinelas:
 por la bienaventurada palabra sin sentido
 rezaré en medio de la noche soviética²⁵² (Mandelshtam, 2009: 111).

²⁵² В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем, / И блаженное, бессмысленное слово / В первый раз произнесем. [...] Мне не надо пропуска ночного, / Часовых я не боюсь — / За блаженное, бессмысленное слово / Я в ночи советской помолюсь.

En la versión de J. García Gabaldón, nos encontramos con «una absurda palabra beata» (en Mandelshtam, 2020b: 127), que hace pensar más en la crítica del discurso religioso que en una visión órfica de la poesía. Como vemos, el mecanismo descrito por Bújshtab funciona en ambas direcciones: basta con neutralizar algún elemento para que todo el texto pierda su aura poética y quede privado de importantes matices semánticos.

La tarea de preservar los marcadores del estilo elevado se complica aún más cuando en el mismo texto aparecen dos sinónimos, uno neutro y otro elevado. En el poema «Ante la tierra vacía...» («К пустой земле...», Mandelshtam, 2009: 243-244) se usan dos palabras para referirse al andar de la mujer amada: en la primera parte, más «terrenal», se utiliza la versión neutra, походка («el andar»), y en la segunda parte, en la que predomina un punto de vista «desde el más allá», aparece la versión elevada, поступь (que debido a la ausencia de un término parecido en el registro elevado traducimos como «porte al andar»). En la versión de J. García Gabaldón (en Mandelshtam, 2020b: 312), esta oposición desaparece, puesto que ambos sinónimos son traducidos como «paso». Y en la versión de A. Duque (en Mandelshtam, 2010: 383) el «paso» y la «marcha» no se ennoblecen en la segunda parte del poema, sino que más bien se vulgarizan, convirtiéndose en «pisada».

Preservar el contraste estilístico, como vemos, no es una tarea fácil. Cuando es imposible encontrar un análogo convincente de una palabra concreta, no parece descabellado optar, aunque con moderación, por la estrategia de compensación. Así, en el poema sobre el caballo de Troya, para compensar el hecho de que la palabra «varón» no tenga las mismas resonancias clásicas que la palabra rusa «муж», seguimos el acertado ejemplo de A. Duque y sustituimos el sintagma «tengo que esperar el alba» (я должен рассвета... ждать), totalmente neutro, por una versión más arcaizante, «he de esperar el alba» (Duque, en Mandelshtam, 2010: 227). Sin embargo, como todo añadido de la cosecha del traductor, la compensación es un procedimiento peligroso, porque es muy fácil romper el equilibrio estilístico de cada poema. Estadísticamente, este tipo de procedimientos arcaizantes pueden estar justificados en *Tristia*, pero dejan de tener sentido en los poemas posteriores, con un lenguaje mucho más sobrio²⁵³. En todo caso, la recreación del efecto estilístico que producen los elementos elevados pasa por la capacidad de reconocer estos elementos en el texto poético. A. Duque, por ejemplo, confunde sistemáticamente los vocablos arcaicos que designan a los «varones» (мужи) y a las «mujeres» (жены) con las palabras contemporáneas «marido» y «mujer» (en el sentido de «esposa»), a pesar de que la forma plural de «maridos» (мужья) sea diferente del plural de «varones» (мужи), y esta confusión produce un efecto que incluso puede resultar cómico:

¿A dónde navegáis? ¿Qué os da a vosotros Troya,
oh, *maridos* aqueos, de no ser por Helena? (Duque, en Mandelshtam, 2010: 135).

¿Recuerdas, en la casa griega, la *esposa* bienamada de todos,

²⁵³ En este sentido, parece poco acertado que J.-C. Schneider (en Mandelshtam, 2018: 375) sustituya al «ayudante rudo», mencionado en el poema «Conserva mi habla para siempre», por «acólito» (*acolyte*), una palabra de resonancias eclesiásticas más afín a la poética de *Tristia* que a la nueva sobriedad lingüística del Mandelshtam tardío.

no Elena, la otra cuánto tiempo se pasaba bordando? (Duque, en Mandelshtam, 2010: 167).

Por muy importante que resulte el registro elevado para la configuración de la voz poética de Mandelshtam, no es en absoluto el único que el poeta maneja. Por ejemplo, en los años treinta la lírica mandelshtamiana se hace permeable a expresiones coloquiales, vulgarismos y numerosos neologismos soviéticos, y este tipo de vocabulario, con sus connotaciones específicas, constituye un verdadero reto para el traductor.

Otro problema lingüístico sumamente relevante para todos y cada uno de los poemas mandelshtamianos es, sin duda alguna, la polisemia. Es imposible entender la poética de Mandelshtam sin su teoría de la palabra como «un haz, del que el sentido asoma en distintas direcciones en vez de dirigirse a un único punto oficial»²⁵⁴ (Mandelshtam, 2010: 166). La mayoría de las palabras clave mandelshtamianas son polisémicas, y al situarlas en contextos en los que ninguna de las acepciones individuales encaja a la perfección, el poeta provoca multitud de pequeños desplazamientos semánticos que desautomatizan la percepción de cada una de esas palabras: «La poesía se diferencia del lenguaje automatizado precisamente porque nos despierta y nos sacude en medio de la palabra»²⁵⁵ (Mandelshtam, 2010: 166). Uno de los ejemplos más representativos que está presente en dos de los poemas que traducimos —«Por no haber podido retener tus manos» y «Conserva mi habla para siempre»— es el epíteto дремучий. Recordemos que en el lenguaje normativo este adjetivo se aplica a la parte más espesa, oscura e impenetrable de un bosque o a épocas tan remotas, que parecen rodeadas de un aura de misterio. Etimológicamente, este adjetivo tiene que ver con la idea del sueño, puesto que procede del verbo дремать, «dormitar». En la lírica de Mandelshtam este epíteto tan solo una vez se aplica a un bosque, mientras que en la mayoría de los casos sirve para caracterizar los fenómenos más inesperados, como la vida, una acrópolis o unos armazones de troncos. Teniendo en cuenta la importancia de las repeticiones y las referencias internas en la obra de Mandelshtam, parece importante que el traductor busque un adjetivo que reúna al menos parte de los significados del epíteto ruso y lo mantenga en todos los contextos. En este caso, nos hemos decantado por el epíteto «intrincado», que puede utilizarse para caracterizar un bosque y a la vez transmite la idea de complejidad e impenetrabilidad, pero tan solo nos parece una solución aceptable si la traducción va acompañada de un comentario que recoja el resto de los significados y contextualice las funciones de este epíteto en la poesía de Mandelshtam. Si se prescinde del comentario, cualquier opción que elijamos va a reducir la polifonía semántica mandelshtamiana a «un solo sentido» y, si además se eligen vocablos distintos para cada contexto, la pluridimensionalidad típica de Mandelshtam desaparece por completo. Así, A. Duque apuesta por «vida espesa», «bosque espeso» (Duque, en Mandelshtam 2010: 225) y «acrópolis densa» (Duque, en Mandelshtam 2010: 227), mientras que J. García Gabaldón prefiere en los tres casos el epíteto «dormido» (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 135, 136), etimológicamente justificado, pero muy alejado de la idea inquietante de un bosque impenetrable. Tan solo en el poema «Conserva mi habla para siempre...» («Сохрани

²⁵⁴ Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку.

²⁵⁵ Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова.

мою печь навсегда...») el traductor abandona la opción que había mantenido hasta entonces y sustituye «dormidos» por «espesos» («prometo construir espesos troncos»²⁵⁶, Mandelshtam, 2020: 186), a pesar de que se trata de una imagen muy parecida a la de la acrópolis en uno de los poemas anteriores.

En algunos casos la palabra polisémica, en vez de reunir varios sentidos fluidos que se reordenan en cada contexto, permite tan solo dos lecturas perfectamente identificables, y ambas resultan cruciales para el texto. Así, en el verso «¡Oh, fundamento / urdimbre exigua de nuestra vida!»²⁵⁷ (Mandelshtam, 2009: 104), la palabra основа se entiende a la vez como «base, fundamento» y como un término textil, «urdimbre», una acepción que se ve reforzada por la presencia de varias referencias explícitas al hilado. La traducción de A. Duque elimina toda polisemia:

¡Oh, tediosa²⁵⁸ razón de nuestra vida! (Duque, en Mandelshtam, 2010: 189).

La versión de J. García Gabaldón parece muy acertada, porque sí conserva la posibilidad de una lectura ambigua, en este caso, la trama como «conjunto de hilos» y como «historia»:

¡Oh, mísera trama de nuestra vida! (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 113).

Con todo, la polisemia léxica no es el único medio con el que Mandelshtam construye su peculiar polifonía semántica. Otro elemento esencial es la indeterminación: muchas veces resulta imposible detectar unívocamente quién es el sujeto de la acción, a qué plano temporal pertenece un acontecimiento o quién está hablando en ese u otro momento. Este efecto de ambigüedad, fundamental para la poética de Mandelshtam, se debe, en parte, al hecho de que el poeta sea muy cauto a la hora de usar determinantes, sobre todo pronombres posesivos. Este es el rasgo que muchos traductores tratan de «corregir», imponiendo en el texto de llegada una sola interpretación posible, mientras que el texto original deja abiertas varias opciones. Quizás el caso más llamativo sea el poema «Toma para la alegría de las palmas de mis manos» («Прими на радость из моих ладоней», Mandelshtam, 2009: 115), en cuyo primer verso, prácticamente en todas las traducciones que conocemos, acaba apareciendo el pronombre posesivo de segunda persona: «para tu gozo» (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 135), *pour ta joie* (Schneider, en Mandelshtam, 2018: 205), *per el teu gaudi* (Creus, en Mandelshtam, 2014: 157). Parece que la lógica de este añadido tiene que ver con la preocupación por la naturalidad, pero la expresión на радость del texto original tampoco es natural, y, de hecho, en el lenguaje convencional requeriría de una referencia al sujeto: «para mi alegría», «para tu alegría» (мне на радость, тебе на радость), etc. En este poema, el hecho de añadir un pronombre personal trivializa una expresión que en el original causa cierto efecto de extrañamiento,

²⁵⁶ Recordemos que se trata de armazones de troncos, y observemos de paso cómo una pequeña imprecisión lingüística convierte un verso enigmático, pero perfectamente comprensible —«prometo construir armazones de troncos»—, en algo que escapa a toda lógica, puesto que los troncos no se construyen, sino que sirven para construir.

²⁵⁷ О, нашей жизни скудная основа!

²⁵⁸ Notemos también la imprecisión del epíteto, puesto que «tediosa» no es el mejor equivalente para un adjetivo que significa «exiguo, precario», y no necesariamente tiene connotaciones negativas: se trata de las cosas sencillas que configuran la vida humana, que a su vez se compara con el proceso del hilado.

pero en otros casos una adición de este tipo es capaz de destruir por completo la indeterminación mandelshtamiana. Por ejemplo, el poema «Por no haber podido retener tus manos» («За то, что я руки твои не сумел удержать», Mandelshtam, 2009: 115-116) se estructura en torno a una constante confusión de dos planos temporales: el presente del amante que perdió a la amada y el pasado mítico de la guerra de Troya. Así, es imposible saber si el verso «nunca se apacigua la seca agitación de la sangre»²⁵⁹ se refiere a la angustia del amante o al nerviosismo de los aqueos antes del asalto. Evidentemente, este efecto desaparece cuando un traductor introduce un pronombre posesivo de su propia cosecha:

Nada calma el seco tumulto de *mi* sangre (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 136).

Un efecto parecido de indeterminación se produce en el poema «En un trineo bajo cubierto de paja» («На розвальнях, уложенных соломой», Mandelshtam, 2009: 91), donde se confunden el sujeto lírico, que «viaja» por Moscú, y un personaje, el «hijo del zar», al que llevan preso. En la estrofa final parecen cumplirse todas las premoniciones aciagas y los dos personajes confluyen en uno solo debido a la combinación de la tercera persona (el hijo del zar) con una descripción subjetiva de sensaciones internas más propia de un «yo»:

y las manos atadas *se quedaron dormidas*;
llevan al hijo del zar, el cuerpo *se entumece* terriblemente²⁶⁰.

En la versión de J. García Gabaldón se añade un pronombre posesivo que elimina toda ambigüedad y separa definitivamente el «yo» poético del «hijo del zar», en tercera persona, mientras que en el texto original ocurre justo lo contrario:

Llevan al hijo del zar, *su* cuerpo pavorosamente se entumece (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 89).

Pero la ambigüedad mandelshtamiana va más allá de este tipo de indeterminaciones. Toda su poética está basada en el rechazo de lo obvio, de lo unívoco. No es una casualidad que uno de los rasgos que el poeta más alaba de Dante sea su «miedo ante las respuestas directas»²⁶¹ y su dominio del arte de «barloventear y maniobrar»²⁶², dirigiendo el discurso poético como si se tratara de un velero que jamás navega en línea recta (Mandelshtam, 2010: 176). Son innumerables las ocasiones en las que Mandelshtam evita nombrar directamente el objeto del discurso. Es precisamente lo que ocurre en el poema «Ante la tierra vacía...» («К пустой земле...», Mandelshtam, 2009: 243): la cojera de la protagonista, inspirada en Natalia Shtémpel, se describe a través de varias paráfrasis, pero nunca se llega a nombrar de una manera directa. Por lo tanto, empezar la traducción del poema con el verbo «cojear» significa romper irremediablemente el complejo andamiaje semántico, aparte de que también nos aleja de la literalidad del texto, y sin embargo precisamente esto es lo que ocurre en una de las versiones españolas:

²⁵⁹ Никак не уляжется крови сухая возня.

²⁶⁰ И связанные руки затекли. / Царевича везут, немеет страшно тело.

²⁶¹ Страх перед прямыми ответами.

²⁶² Парусного лавирования и маневрирования.

Hacia la tierra vacía, cojeando sin querer²⁶³ (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 312).

La versión de A. Duque es más cauta, y por lo tanto más cercana al original, aunque pierde la referencia al carácter religioso del gesto con el que la mujer se acerca a la tierra:

En la tierra desierta cayendo sin querer (Duque, en Mandelshtam, 2010: 383).

En nuestra versión utilizamos el verbo «postrarse (ante)», que reúne varios de los componentes semánticos del verbo ruso припадать, pero consideramos imprescindible añadir un comentario lingüístico que ayude a recuperar el resto de las connotaciones.

Es obvio que las dificultades que surgen en la traducción de la obra poética de Mandelshtam no se reducen a las que hemos analizado aquí, tomando como punto de partida los poemas incluidos en nuestra antología. Aun así, los problemas en los que nos hemos centrado —la detección y la adecuada transmisión de referencias al canon literario europeo, a la tradición poética rusa y a la obra del propio Mandelshtam, la recreación del estilo elevado y la conservación de la polisemia y la ambigüedad, tanto desde el punto de vista léxico como de la trama poética— resultan relevantes para la traducción de la poesía mandelshtamiana de cualquier período, mientras que otras cuestiones, no menos complejas e interesantes, cobran importancia tan solo en algunas etapas de la trayectoria del poeta. Por ejemplo, la paronomasia y la modificación de expresiones hechas pasan a ocupar un lugar preeminente en la época de Vorónezh (1934-1937) y plantean problemas tan peculiares a la hora de traducir que requieren un estudio aparte.

Otros problemas detectados en estas traducciones no están relacionados directamente con las peculiaridades de la escritura mandelshtamiana, sino que más bien denotan ciertas dificultades con el ruso estándar. En primer lugar, a ambos traductores les cuesta reconocer frases hechas, aunque estas no estén modificadas por el poeta. Por ejemplo, A. Duque traduce literalmente una expresión idiomática que significa «allá tú» de manera que su versión parece sugerir que Mandelshtam está prediciendo la desaparición de Dios:

No, de un judío te enamorarás,
te perderás en él, y *Dios contigo* (Duque, en Mandelshtam, 2010: 199).

Lo cierto, en cambio, es que el texto original dice simplemente: «Desaparecerás en él, y allá tú»²⁶⁴ (Mandelshtam, 2009: 107). J. García Gabaldón omite esta expresión del todo, algo que hace sospechar que tampoco se siente muy seguro en lo que a su sentido se refiere:

No, amarás a un judío,
y en él desaparecerás (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 119).

Sin embargo, el mismo traductor no tiene reparo en transcribir literalmente otra frase hecha, obteniendo un verso un tanto desconcertante:

El día es sofocante y sin embargo quiero vivir *hasta la muerte* (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 119).

²⁶³ К пустой земле невольно припадая.

²⁶⁴ Нет, ты полюбишь иудея, / Исчезнешь в нем — и Бог с тобой.

En realidad, la expresión хотеть до смерти (literalmente «desear hasta la muerte»), no significa otra cosa que «morirse por», de manera que este verso se podría traducir como «me falta el aire, y aun así me muero por vivir»²⁶⁵ (Mandelstam, 2009: 155).

También se detectan en ambas traducciones algunas dificultades relacionadas con la gramática rusa. Por ejemplo, la combinación de la partícula negativa не con el infinitivo de aspecto perfectivo denota la imposibilidad de una acción:

*Es imposible desatar una barca no amarrada*²⁶⁶ (Mandelstam, 2009: 115).

No obstante, J. García Gabaldón traduce literalmente tanto la partícula como el infinitivo, aunque en español esta combinación no tenga el mismo significado que en ruso:

No soltar una barca a la deriva (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 135).

A. Duque, por su parte, sí parece conocer el significado de esta estructura:

No es posible soltar las amarras de una lancha sin amarras (Duque, en Mandelshtam, 2010: 225).

Sin embargo, da la impresión de no estar al tanto de la otra manera de expresar la imposibilidad de una acción, que consiste en combinar la misma partícula negativa con el verbo en segunda persona singular en futuro:

En el sombrero, lejos, voces: *no entiendes, no contestas* (Duque, en Mandelshtam, 2010: 167).

Mientras tanto, en el texto original se trata otra vez de una acción imposible: «Lejos, en la cabaña, hay voces, y no hay manera de entender ni de responder»²⁶⁷ (Mandelstam, 2009: 97).

En más de una ocasión, ambos traductores parecen tener dificultades para elegir la acepción correcta en casos de homonimia o de polisemia. Por ejemplo, en el poema «Sensible tensa el oído la vela» («Слух четкий парус натягает», Mandeshtam, 2009: 49), centrado en el proceso de percepción auditiva y visual, tanto A. Duque (en Mandelshtam, 2010: 33) como J. García Gabaldón (en Mandelshtam 2020b: 69) interpretan la palabra rusa слух (que en este contexto tan solo puede significar «oído») como «rumor» y, por lo tanto, se ven obligados también a sustituir el epíteto чуткий, «sensible»:

Tiende la vela un *rumor fino* (Duque, en Mandelshtam, 2010: 33)

Un *delicado rumor*: la vela se tensa (García Gabaldón, en Mandelshtam 2020b: 69).

Especialmente desconcertantes resultan las desviaciones respecto al texto original que no están motivadas ni por las dificultades intrínsecas del lenguaje mandelshtamiano, ni por ciertas carencias apreciables en la competencia lingüística de los traductores. Curiosamente, la mayoría de las versiones alejadas del texto original se concentra en la traducción de J. García Gabaldón, en verso libre, y por lo tanto no sujeta a ninguna

²⁶⁵ Душно — и все-таки до смерти хочется жить.

²⁶⁶ Не отвязать неприкрепленной лодки.

²⁶⁷ Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

necesidad de modificar el sentido en aras de la prosodia. Además, aunque el traductor no especifique en ningún momento cuál es el objetivo principal de sus versiones —dar a conocer la poesía de Mandelshtam desde el punto de vista filológico o basarse en ella para desarrollar creación poética propia— la presentación de todas las ediciones preparadas por él, con los respectivos prólogos y comentarios, así como su estatus de Doctor en filología y experto en la literatura rusa, sin que se le conozca obra poética propia, invitan al lector a suponer que se tratará de una rigurosa traducción informativa y no de una recreación poética libre. Sin embargo, J. García Gabaldón sustituye sistemáticamente tanto vocablos sueltos como versos enteros por versiones que no conservan ni una mínima relación con el texto de Mandelshtam. Así, la «paciencia circular»²⁶⁸, se convierte inexplicablemente en «resistencia» (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 186), «es imposible superar el miedo»²⁶⁹ se transforma en «no vencer al dolor» (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 135), y un prisionero que canta en su celda²⁷⁰ en el poema original aparece en la traducción como un «espíritu acuático» junto con un «espíritu maligno» que tampoco existe en el texto de partida (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 183). Las transformaciones de versos enteros no resultan menos sorprendentes. Por ejemplo, un verso que A. Duque traduce correctamente como «no es posible oír una sombra calzada de pieles»²⁷¹ (Duque, en Mandelshtam, 2010: 225), en la versión de J. García Gabaldón se vuelve totalmente irreconocible y ajeno al contexto del poema, impregnado de asociaciones con la Antigüedad clásica:

No sentir en la piel la sombra de una bota (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 135).

Nos aventuraríamos a conjeturar que esta imagen creada por el traductor guarda cierta relación con el mito de Mandelshtam como poeta perseguido por el régimen soviético, de la misma manera que otra imagen, también inexistente en la poesía original, que García Gabaldón introduce en el poema de 1937 «Я видел озеро, стоявшее отвесно» («He visto un lago puesto en vertical », Mandelshtam, 2009: 232):

Los peces jugaban con la rosa aplastada por la rueda (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 289).

En el poema mandelshtamiano, que recrea la imagen de las catedrales de Reims y Laón, no se refiere a una rosa pisoteada, sino al rosetón gótico, una vidriera circular cuyas secciones recuerdan los segmentos de una rueda («una rosa cortada dentro de una rueda», с разрезанною розой в колесе, Mandelshtam, 2009: 232).

En otros casos la versión modificada no se desprende del todo del texto original, pero su significado cambia radicalmente. Así, en un poema sobre la «muerte festiva» en Venecia («De la vida veneciana sombría y estéril», «Венецкой жизни, мрачной и

²⁶⁸ За смолу кругового терпенья (Mandelshtam, 2009: 160).

²⁶⁹ Не превозмочь в дремучей жизни страха (Mandelshtam, 2009: 115).

²⁷⁰ «Así es como un prisionero canta una áspera canción», так вот бушлатник шершавую песню поет (Mandelshtam, 2009: 155).

²⁷¹ Не услышать в меха обутой тени (Mandelshtam, 2009: 115).

бесплодной», Mandelshtam, 2009: 107-108), se describe una escena funeraria, que A. Duque traduce sin alejarse demasiado del poema original:

Meten a todos en literas de ciprés,
soñolientos y tibios los extraen del manto²⁷² (Duque, en Mandelshtam, 2010: 201).

J. García Gabaldón, por su parte, interpreta el objeto directo como sujeto, y con ello reaviva a los muertos, que en el poema original son llevados en andas de ciprés, los sienta en unos sillones y hace que ellos mismos se desvistan sin ayuda ajena:

Todos van en sillones de cedro,
somnolientos y tibios se quitan la capa (García Gabaldón, en Mandelshtam, 2020b: 120).

Hay veces que los cambios introducidos por el traductor parecen apuntar a una posible intención de recrear ciertos efectos sonoros. Así, en el primer verso del poema «Tras el Paganini de dedos largos» («За Паганини длиннопалым», Mandelshtam, 2009: 205), en el que existe una ligera correspondencia sonora entre el nombre de *Paganini* y el epíteto *dlinnoPAly* («de dedos largos»), J. García Gabaldón sustituye este último por el adjetivo «pálido», probablemente para conservar la sílaba *PA*, evidentemente, sin avisar al lector de que se trata de una recreación del sonido a costa del sentido:

Tras el pálido Paganini... (en Mandelshtam, 2020b, 225).

En la traducción del poema de 1932 «El impresionismo» («Импрессионизм», Mandelshtam, 2009: 174), las lilas (сирень, *sirén*) se convierten en «sirena», probablemente obedeciendo a la misma tendencia hacia la «traducción fonética» casi del gusto futurista (Píshchikov, 2016). Este caso ha sido señalado independientemente por J. Torquemada Sánchez (2003: 562) y A. Cheveleva Dergacheva (2018: 68), aunque ambos lo interpretan como un flagrante error léxico sin más, algo que también resulta posible teniendo en cuenta otras ocasiones en las que los «falsos amigos del traductor» están presentes en las versiones de García Gabaldón. Por ejemplo, en el poema «La concha» («Раковина», Mandelshtam, 2009: 54), «la mentira innecesaria de la concha» (ненужной раковины ложь) se transforma en «la inútil cuchara de la concha» (García Gabaldón en Mandelshtam, 2020b: 70), una metamorfosis que tan solo se puede explicar a partir del parecido fonético entre *lozh* («mentira») y *lozhka* («cuchara»). Pero independientemente de si se trata de errores o arriesgadas apuestas creativas, el elevado número de desviaciones con respecto al texto original hace que la propuesta traductora del Dr. García Gabaldón difícilmente pueda calificarse de «informativa» o «literal», aunque se haya llegado a describir como tal²⁷³.

Paradójicamente, A. Duque, que opta por buscar cierto molde prosódico y algunas veces incluso por recrear la rima, por regla general se mantiene más cerca del texto original. Otra paradoja consiste en que precisamente esa intención estética obliga al traductor a forzar la sintaxis, en contraste flagrante con la naturalidad que caracteriza la sintaxis de Mandelshtam, y el resultado de todos esos esfuerzos no transmite una idea

²⁷² Всех кладут на кипарисные носилки, / Сонных, теплых вынимают из плаща (Mandelshtam, 2009: 107).

²⁷³ Cf. Torquemada Sánchez (2003: 562).

cabal de la armonía del verso mandelshtamiano. Además, a veces el sacrificio del sentido en aras de la rima es tan significativo que resulta difícil justificarlo. Así, «Ante la tierra vacía...» («К пустой земле...», Mandelshtam, 2009: 243) culmina con una «promesa» que, en el contexto del poema, hace pensar en la resurrección y la inmortalidad, pero el traductor, buscando una rima para el verso que acaba en «mañana», convierte esta esperanza casi religiosa en una decepcionante «promesa vana» (Duque, en Mandelshtam, 2010: 383).

En todo caso, creemos que los elementos ya analizados bastan para aventurar que todavía falta mucho por hacer para que los lectores españoles puedan formarse una idea adecuada de cómo funciona la poesía de Ósip Mandelshtam en toda su fascinante complejidad. En cuanto a las estrategias que se podrían seguir con este fin, quizás la más útil consistiría en tener en mente la fórmula de K. Taranovsky (2000: 18), que desde hace varias décadas constituye el principio básico de todos los estudios mandelshtamianos: «Mandelshtam no escribió nada *porque sí*»²⁷⁴. Si partimos del hecho de que en la poesía de Mandelshtam no hay nada arbitrario, nos veremos obligados a prestar atención a todas y cada una de las palabras utilizadas por el poeta, a ser extremadamente cuidadosos con la literalidad del texto y sus múltiples sentidos. La antología que forma parte del presente trabajo constituye un intento de llevar esta estrategia a la práctica.

²⁷⁴ Мандельштам ничего не писал *просто так*. La cursiva es de Taranovsky.

PARTE II. Antología comentada²⁷⁵

²⁷⁵A diferencia de los capítulos teóricos de la tesis, en la antología se ha optado por traducir todas las citas en idiomas extranjeros, incluidos inglés, francés e italiano. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son propias.

PIEDRA

Me es dado un cuerpo, ¿qué voy a hacer con él?

El poema, escrito en 1909, formaba parte de una pequeña selección con la que Mandelshtam debutó en 1910 en la revista *Apollón*. Su versión definitiva abrió la primera edición de *Piedra* (1913), de manera que para muchos lectores el contacto con la poesía de Mandelshtam empezaría precisamente por este texto, del que más tarde no prescindiría casi ninguna antología²⁷⁶. El título que el poeta añadió en 1913 —«El aliento» («Дыхание») — vuelve a desaparecer en todas las publicaciones posteriores, probablemente obedeciendo a la tendencia típicamente mandelshtamiana de omitir claves demasiado unívocas. Y. Toddes (2019: 272) define el tema del poema como «el hecho mismo, la realidad misma de la existencia personal en la frontera entre el ser y la nada»²⁷⁷. La vivencia que subyace tras el texto podría ser la de un niño que mira por la ventana un día de invierno nórdico y observa cómo su aliento, al posarse en los cristales, se va transformando en un dibujo de escarcha: una escena cotidiana que recibe una explicación mágica en un episodio clave del clásico cuento de H. Ch. Andersen «La reina de las nieves» (Freidin, G., 1987: 36), muy popular en Rusia ya a finales del siglo XIX. Esta experiencia se transforma en una metáfora del universo como «cárcel-invernadero», donde el ser humano deja una huella aparentemente frágil, pero imborrable: un intento de entender la fugacidad del «yo» frente a la eternidad, con un trasfondo emocional de asombro infantil ante la propia existencia (Gaspárov, M., en Mandelshtam, 2001: 607). La combinación de preocupaciones filosóficas de gran calado, que remiten tanto a la lírica de Tiútchev como a la filosofía rusa y europea de principios de siglo, con una visión del mundo marcadamente infantil es probablemente una de las características más peculiares de la lírica temprana de Mandelshtam (Musátov, 2000: 27), que encuentra su máxima expresión precisamente en este poema, donde la indagación metafísica se fusiona con una vivencia infantil a través de la realidad íntima del cuerpo. V. Toporov (1991: 12) considera que este arraigo en la realidad corporal, «psico-fisiológica», convierte la poesía temprana de Mandelshtam en «la mejor, la más íntegra introducción en la “antropología poética”»²⁷⁸, directamente relacionada, por un lado, con la problemática de la filosofía antropológica de la época (Bergson, Marcel, Florenski, Soloviov, Rózanov)²⁷⁹ y, por otro, con las estructuras mitopoéticas más arquetípicas.

El poema está escrito en pentámetros yámbicos, es decir, cada verso consta de cinco pies formados por dos sílabas: la primera átona y la segunda tónica (_ _ /), pero en varios versos

²⁷⁶ Para C. Brown (1973: 169), es el poema más conocido de Mandelshtam, «aquel que viene en mente a un ruso culto nada más mencionar su nombre» (*the one that springs to the mind of the ordinary literate Russian when his name is mentioned*). Aunque con el paso de los años otros poemas hayan cobrado quizás mayor relevancia en la percepción de los lectores, este texto sigue siendo una importante puerta de acceso al mundo poético de Mandelshtam. Lo confirma, por ejemplo, el testimonio de la poeta L. Gazízova (2016), que describe en un ensayo su descubrimiento de Mandelshtam a partir de este poema a la edad de 18 años, la misma que tenía el poeta al escribirlo.

²⁷⁷ О самом факте, самой данности личного существования на грани бытия и небытия.

²⁷⁸ Лучшее, наиболее цельное введение в «поэтическую» антропологию.

²⁷⁹ G. Tihanov (2001: 171) considera que la obra de Mandelshtam, y muy especialmente el poema en cuestión, «eran representativos de un contexto más amplio de preocupaciones filosóficas que permitieron a Bajtín formular las preguntas y responderlas tal y como lo hizo» (*were representative of a larger context of philosophical concerns that enabled Bachtin to pose the questions and give them the answers he did*).

hay menos sílabas acentuadas de lo que exige el esquema clásico, con lo que el ritmo se percibe como más «ligero y armonioso» (легкий и грациозный)²⁸⁰. Por otro lado, varias cesuras y una distribución peculiar de los acentos principales (en el segundo y el quinto pie) también contribuyen a cierta impresión de «ritmo inusual»²⁸¹. La forma estrófica que emplea Mandelshtam —una secuencia de dísticos con rimas agudas pareadas (*aa bb, etc.*)— no es la más habitual en la poesía rusa (Freidin, G., 1987: 35), pero tampoco constituye un experimento demasiado atrevido: como la mayoría de las veces, el poeta prefiere soluciones suficientemente originales como para producir un efecto de extrañamiento, pero suficientemente sutiles como para que los elementos formales no acaparen la atención del lector.

Me es dado un cuerpo, ¿qué voy a hacer con él,
tan uno y tan mío?

La apacible alegría de respirar y vivir,
¿a quién, decidme, voy a agradecer?

- 5 Soy jardinero y también soy flor,
en la cárcel del mundo no estoy solo.

Sobre los cristales de la eternidad ya se ha posado
mi aliento, mi calor.

- 10 Se imprimirá en él un dibujo
irreconocible desde hace poco.

¡Que se deslice la bruma del instante:
es imposible tachar elpreciado dibujo!

²⁸⁰ Según el poeta y crítico V. Piast, que cita el poema en su reseña de 1916 (Mandelshtam, 1990a: 218).

²⁸¹ Ритм необычный (Gaspárov, M., 2017: 21).

v.1 En la primera versión del poema, publicada en *Apollón*, el verso inicial rezaba: «Tengo un cuerpo, ¿qué voy a hacer con él?»²⁸², pero en la edición de 1913 el poeta substituyó el verbo «tener» por «dar», y la voz activa por la pasiva. El cambio podría deberse sobre todo a razones de corrección lingüística, ya que en ruso el verbo иметь («tener») no suele utilizarse fuera de expresiones hechas. En este sentido, es bastante sintomático el testimonio de un lector de la época al que le había «chocado» el «desagradable giro»²⁸³ al comienzo del poema. La poca naturalidad de la expresión hacía pensar en un calco, probablemente del alemán o del yiddish²⁸⁴: un pretexto perfecto para reprochar a un poeta de origen judío su supuestamente deficiente conocimiento del ruso²⁸⁵. Sin embargo, el cambio que Mandelshtam introdujo en el verso para deshacerse de un verbo «dudoso» tenía repercusiones más allá de seguir las normas del ruso estándar, y es que la nueva versión —«me es dado un cuerpo»— permite imaginar que detrás de la dádiva podría haber una fuerza externa (Segal, D., 1992: 479), probablemente un Creador²⁸⁶, pero al mismo tiempo el uso de la voz pasiva ayuda a preservar la incertidumbre sobre el sujeto de la acción. Por otro lado, la nueva versión parece establecer un diálogo directo con un poema del simbolista Fiódor Sologub (1863-1927), un referente importante para el joven Mandelshtam:

¿Quién me ha dado este cuerpo
y con él, tan pocas fuerzas?²⁸⁷

Pero si el poema de Sologub es un reproche y una renuncia («todas esas dádivas, enviadas no se sabe por quién, para el colmo resultan inutilizables»²⁸⁸, Fáustov, 2016: 98), en «Me es dado un cuerpo» prevalecen la aceptación y la gratitud. La combinación de una constatación («me es dado...») y una pregunta («¿qué voy a hacer...?») hace que el comienzo del poema se asemeje a un problema de matemáticas o un teorema (Toporov, 1991: 12), mientras que el resto del texto, o incluso el resto del libro, se podría interpretar como un intento de encontrar una respuesta, es decir, el sentido de la vida. La ingenuidad de la entonación balancea en la frontera entre lo entrañable y lo cómico, y probablemente sea la música del verso la que neutralice «el potencial humorístico» (*comic potential*) de toda la estrofa (Brown, 1973: 170). Es curioso que el propio Mandelshtam no tuviera reparo en aprovechar ese potencial en una comedia de circunstancias, *La cafetería de los*

²⁸² Имею тело: что мне делать с ним... (Mandelshtam: 2009: 437).

²⁸³ Стихотворение [...] меня поразило неприятным оборотом речи «имею тело» (citado en Lekmánov, 1995: 152). C. Brown (1973: 171) define la misma expresión como «no idiomática y llamativamente peculiar» (*unidiomatic and strikingly peculiar*).

²⁸⁴ Evidentemente, también podría ser un calco del español, francés o inglés, pero los prejuicios antisemitas apuntaban en otra dirección.

²⁸⁵ Cf. L. Gorodetski (2008: 660). Estos reproches podían venir incluso de los círculos más cercanos, por ejemplo, Nikolái Gumiliov, amigo y protector del poeta, afirmó en una reseña en general muy elogiosa que Mandelshtam había tenido que esforzarse para «aprender, y no siempre con éxito, [...] los complejíssimos giros del idioma ruso» (русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно, Mandelshtam, 1990a: 220).

²⁸⁶ Hay autores que interpretan este cambio como prueba definitiva de una conversión religiosa del poeta (Lekmánov, 1995: 151), pero el texto del poema tan solo apunta a una posibilidad que no se llega a concretar, entre otras cosas, debido a la ambigüedad de la voz pasiva.

²⁸⁷ Кто дал мне это тело / И с ним так мало сил? (Sologub, 2014: I, 357). El paralelo fue señalado por primera vez por Y. Toddes (2019: 461) en un artículo publicado en 1994.

²⁸⁸ Все эти неизвестно кем посланные дары еще и непригодны к употреблению.

corazones rotos («Кофейня разбитых сердец»), que escribió con un grupo de amigos en 1917 para una fiesta de cumpleaños. En una escena un personaje grotesco llamado don José della Tige d'Amande (una versión macarrónicamente romanizada del nombre de Mandelshtam) declama solemnemente, echando la cabeza hacia atrás con un gesto típico del propio poeta:

Me es dado un estómago, ¿qué voy a hacer con él,
tan hambriento y tan mío?²⁸⁹

La nueva versión del v.1 también gana en eufonía gracias a la repetición de varios sonidos que crean un efecto musical casi hipnótico (*DanO MNE telo chtO MNE delat s nim*), que se convertiría en uno de los rasgos distintivos de la poesía mandelshtamiana. Se ha conjeturado (Burnett, 1994: 161-162) si la repetición de la sílaba «OM» pudiera constituir un anagrama que representara las iniciales del poeta o incluso el sonido OM, proveniente de las prácticas orientales (mencionado, por ejemplo, en un artículo del poeta simbolista Andréi Bely como una «palabra sagrada» que vincula el sonido físico y un símbolo religioso con la respiración²⁹⁰).

v.2 El uso del intensificador «tan» en este verso choca en ruso tanto como en español, pero a diferencia de la expresión con el verbo «tener», que Mandelshtam no tardó en corregir, esta vez se trata de una «anomalía» deliberada. A ella se debe, al menos en parte, el tono de asombro infantil que tiñe todo el poema y le confiere una especial intensidad lírica. No es una casualidad que Joseph Brodsky (1994: 11) citara este verso como uno de los ejemplos más representativos de lo que para él determinaba «en noventa casos de cada cien» el lirismo de Mandelshtam: «la introducción en el tejido poético de material relacionado con una visión del mundo infantil, se trate de una imagen o, más a menudo, de una entonación»²⁹¹. Con todo, el poeta era consciente del posible efecto cómico que conlleva intensificar una cualidad no intensificable, ya que lo aprovechó en un fragmento burlesco escrito probablemente en 1913:

No te desanimas,
sube al tranvía,
tan vacío,
tan octavo...²⁹²

La primera característica del cuerpo («tan uno») es ambigua, ya que el adjetivo «единый» tiene dos acepciones principales: por un lado, y especialmente en el lenguaje poético

²⁸⁹ Мне дан желудок, что мне делать с ним, / Таким голодным и таким моим. (Timénchik, 1997: 72).

²⁹⁰ Bely (2010: V, 457). La posibilidad de presencia de anagramas en la poesía de Mandelshtam ha sido señalada con suficiente rigor filológico en varios trabajos académicos (Ivánov, Viach. Vs., 1972; Ronen, 1973; Gronas, 2011: 153-154, 174), pero existe cierto riesgo de que una búsqueda obsesiva de anagramas y otros mensajes crípticos en la obra del poeta se acabe convirtiendo en un juego parecido a la «sopa de letras», con resultados completamente arbitrarios y fantasiosos, como muestra N. Pertsov (2001) en una reseña demoledora sobre el libro de G. Amelin y V. Mórderer (2000).

²⁹¹ В девяноста случаях из ста лиризм стихотворений Мандельштама обязан введению автором в стихотворную ткань материала, связанного с детским мироощущением, будь то образ или — чаще — интонация.

²⁹² Не унывай, / Садись в трамвай, / Такой пустой, / Такой восьмой... (Mandelshtam, 2009: 319), citado en este contexto por C. Brown (1973: 170).

arcaizante, «solo uno», «único» (pero sin el matiz de «extraordinario, excelente»)²⁹³, y por otro, «íntegro», «no disgregado», «que forma una unidad». En principio, el contexto del poema deja abiertas ambas posibilidades de interpretación²⁹⁴, pero teniendo en cuenta los intereses filosóficos del joven Mandelshtam hay razones para sospechar que la idea de la unidad del cuerpo prevalece. Por ejemplo, en la antropología de Pável Florenski (1882-1937), cuyo libro *Columna y baluarte de la verdad* («Столп и утверждение истины»²⁹⁵) fue señalado en más de una ocasión como fundacional para la visión del mundo de Mandelshtam²⁹⁶, el ser humano «nos es dado [...] en primer lugar y ante todo corporalmente: como un cuerpo», y ese cuerpo «no es la sustancia del organismo humano entendida como la materia de los físicos, sino su forma, pero tampoco la forma de sus contornos externos sino su organización entera como un todo»²⁹⁷. De hecho, Florenski, muy interesado en las implicaciones filosóficas de la etimología —una preocupación también muy mandelshtamiana— señalaba en el mismo libro que la palabra rusa «тело» («cuerpo») podría tener un parentesco con la palabra «цело» («entero»), «es decir, significa algo entero, no dañado, acabado en sí mismo, *integrum*»²⁹⁸. V. Toporov (1991: 12) relaciona esta «integridad-unidad» del cuerpo con los imaginarios arcaicos de la creación del mundo (la imagen de Púrusha en la filosofía hinduista como un «protocuerpo» íntegro) y a la vez con la experiencia «psico-fisiológica» de la primera infancia.

v.3 El adjetivo «тихий» (que traducimos aquí como «apacible») es uno de los más frecuentes en la lírica temprana de Mandelshtam. Sus principales acepciones en el ruso estándar se refieren a la baja intensidad del sonido (sonido apagado, bajo, poco perceptible), lo contrario de ruidoso o estridente, o bien a la calma, la ausencia de conmoción o agitación (una tarde tranquila, el *Don apacible* de M. Shólojov). Los sustantivos que derivan de la misma raíz (тишь, тишина) denotan tanto el silencio o la ausencia de sonidos fuertes, como la calma, y también juegan un papel esencial en la construcción del mundo poético del joven Mandelshtam. No en vano el poeta abriría la segunda edición de *Piedra* (1916) con un fragmento de cuatro versos en el que «un sonido

²⁹³ Cf., por ejemplo, el final del poema «Los gatos» («Кошки», 1911) de Marina Tsvetáieva (1994: I, 148): «Un solo instante —y están en libertad: / ¡en el corazón felino no hay amor!» (*Единый миг — они на воле: / В кошачьем сердце нет любви!*).

²⁹⁴ Algunos comentaristas interpretan el uso de este adjetivo en «Me es dado un cuerpo» como «uno solo» (Gaspárov, M., 2017: 21; Segal, D., 1992: 478), mientras que otros (Toporov, 1991: 12; Tihanov, 2001: 172) dan por hecho que se trata de la «unidad» (*unity*) o «integridad» (цельно-единое, *unitary whole*) del cuerpo. A. Fáustov (2016: 99, 103) admite que son válidas ambas lecturas.

²⁹⁵ La versión definitiva vio la luz en 1914, pero varios fragmentos se fueron publicando en revistas a partir de 1908, con lo que Mandelshtam podía tener acceso a las ideas de Florenski mucho antes de 1919, cuando, según el testimonio de Nadezhda Mandelshtam, se presentó en Kíev con *Columna y baluarte de la verdad* bajo el brazo (Mandelshtam, N., 2014: I, 319). La posible relación de «Me es dado un cuerpo» con este libro de Florenski fue mencionada por V. Musátov (2000: 25).

²⁹⁶ Cf., por ejemplo, Y. Freidin (2014: 14).

²⁹⁷ Человек «дан» нам в разных смыслах. Но — прежде всего и первее всего он дан телесно, — как тело. Тело человека — вот что первее всего называем мы человеком. Но что же такое тело? — Не вещество человеческого организма, разумеемое как материя физиков, а форму его, да и не форму внешних очертаний его, а всю устроенность его, как целого, — это-то и зовем мы телом. (Florenski, 1990: 264).

²⁹⁸ Возможно, что самое слово «тело» родственно слову «цело», т. е. означает нечто целое, неповрежденное, в себе законченное, *integrum*. (Florenski, 1990: 264).

cauteloso y sordo» irrumpe discretamente «en medio del canto incesante / del silencio profundo del bosque»²⁹⁹. En este mundo de silencio y sonidos apagados también predominan los contornos nebulosos y las emociones suaves³⁰⁰, entre ellas la «apacible alegría». La expresión, que equipara sutilmente un sentimiento con un sonido, encaja perfectamente en la poética de *Piedra* y parece estar hecha a propósito, pero en realidad se trata de una fórmula muy frecuente en la literatura clásica rusa, de Zhukovski a Gorki³⁰¹. Y. Baratynski (1800-1844) lo utiliza en un contexto muy parecido al de «Me es dado un cuerpo» en un poema de 1819:

Cuando, apenas hube tomado el aliento para una vida <todavía> desconocida,
con apacible alegría miré el mundo encantador.³⁰²

La fórmula «respirar y vivir» también tiene numerosos precedentes en la poesía rusa³⁰³, e incluso hay quien ha visto un paralelo con el «aliento de vida» que Jehová «sopló en la nariz» de Adán (Génesis 2:7)³⁰⁴. Pero, aparte de ello, la alegría de respirar y la relación directa entre el aliento y la vida tenían para Mandelshtam un sentido mucho más inmediato y corporal, puesto que la juventud del poeta estaba marcada por una enfermedad cardíaca. Por ello el tono melancólico y la sensación de fragilidad de la vida que impregnan el primer poemario van más allá de una pose romántica o una mera convención literaria. No sabemos si la «apacible alegría» de respirar mencionada en el poema tiene que ver con el alivio que viene después de un ataque de disnea (Stratanovski, 2004: 210), pero parece más que plausible que exista una relación directa entre la obsesión por el aire y la respiración que atraviesa toda la obra de Mandelshtam, no solo la juvenil, y la experiencia traumática de la enfermedad. Para la relación entre el aliento y la poesía cf. v. 8.

v.4 En ambas preguntas que se formulan en el poema (¿qué hacer? ¿a quién agradecer(se)lo?) se utiliza el mismo esquema —pronombre en dativo + infinitivo—, que en las frases interrogativas puede significar tanto deber (¿a quién se lo *tengo que* agradecer?) como posibilidad (¿a quién se lo *puedo* agradecer?), y lo cierto es que en el texto del poema no hay ninguna indicación que anteponga una opción modal a otra. Esta ambigüedad ha permitido interpretar la pregunta como puramente retórica (es decir, en realidad, no hay nadie a quién agradecer, Tihanov, 2001:172) o casi como una afirmación de la existencia del Creador (Lekmánov, 2000: 454-455). A nivel textual, lo único que hace tambalearse el solipsismo absoluto del poema es la referencia sucinta a unos posibles

²⁹⁹ Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с дерева, / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной... (Mandelshtam, 2009: 43).

³⁰⁰ Cf. Y. Toddés (2019: 271).

³⁰¹ Uno de los contextos en los que esta expresión aparece con relativa frecuencia es el ámbito religioso o cuasi-religioso, como ocurre en la *Infancia* de L. Tolstói: «Natalia Sávishna sufrió dos meses por culpa de su enfermedad y soportó el sufrimiento con una paciencia verdaderamente cristiana [...]. Una hora antes de morir se confesó con una *apacible alegría*...» (Наталья Савишна два месяца страдала от своей болезни и переносила страдания с истинно христианским терпением [...]. За час перед смертью она с тихою радостью исповедалась..., Tolstói, 1928: I, 94).

³⁰² Когда, едва вздохнув для жизни неизвестной, / Я с тихой радостью взглянул на мир прелестный (Baratynski, 1989: 64).

³⁰³ Y. Toddés (2019: 461-462) aduce varios ejemplos que van desde Zhukovski hasta Tiútchev y Sologub.

³⁰⁴ Kovelman (2006: 152).

interlocutores, a los que está dirigida la pregunta («decidme»). Este amago de establecer un diálogo con los receptores potenciales del mensaje poético hace recordar el primer artículo del poeta, titulado precisamente «Sobre el interlocutor» («О собеседнике», publicado en 1913), en el que Mandelshtam insiste en que «no hay lírica sin diálogo»³⁰⁵ y aboga por la necesidad de dirigirse a un interlocutor lejano y desconocido, «de cuya existencia el poeta no puede dudar sin dudar de sí mismo»³⁰⁶.

v.5 La sintaxis de este verso se ha caracterizado como «irregular» (*wobbly*, Freidin, G., 1987: 36) o «no del todo rusa» (*not quite Russian*, Brown, 1973: 170), pero de nuevo puede tratarse de cierta torpeza deliberada que refuerza la ingenuidad del tono. Esta fórmula solipsista que parece negar, en contradicción con el primer verso, la existencia de cualquier elemento exterior al «yo» tiene muchos paralelos en la poesía de los simbolistas rusos, especialmente en Fiódor Sologub («Yo mismo soy creador y yo mismo soy creación»³⁰⁷), pero sin la actitud desafiante que les era propia (como dice S. Avérintsev, en Mandelshtam «no hay ningún impulso de “devolver el billete” a Dios, siguiendo el ejemplo del personaje de Dostoievski»³⁰⁸). Desde una perspectiva mitopoética, V. Toporov (1991: 12) interpreta este verso como un «acto autorreflexivo» de creación del mundo a partir de un único «protocuerpo cósmico» (космическое прототело), que se desdobra dando lugar a la separación entre lo creado (objeto) y el creador (sujeto). El propio poeta aporta otra clave importante. En su artículo sobre François Villon, escrito en la misma época y publicado en 1913, Mandelshtam, que desde entonces no dejó de identificarse con el autor de *Le Testament*, habla del «hermafroditismo» propio del poeta lírico, que es capaz de desdoblarse para poder mantener una infinidad de diálogos interiores: «el afligido y el que consuela, la madre y el hijo, el juez y el acusado, el propietario y el mendigo»³⁰⁹. El jardinero y la flor podrían formar parte de esta lista de voces opuestas que dialogan en la conciencia del sujeto lírico. En cuanto a la metáfora «vegetal» del ser humano que trata de entender su lugar en el mundo, esta vuelve a surgir en otro poema de la misma época, donde la aceptación de la vida, tan patente en «Me es dado un cuerpo...», es matizada por la sensación de una extrema soledad y fragilidad, también muy característica del lirismo temprano de Mandelshtam:

De un hoyo maligno y cenagoso
crecí, susurrando como un tallo de junco,
con pasión, languidez y cariño

³⁰⁵ Нет лирики без диалога (Mandelshtam, 2010: 11).

³⁰⁶ К более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе (Mandelshtam, 2010: 12).

³⁰⁷ Я сам — творец, и сам — свое творенье (Sologub, 2014: II, libro 2, 54), señalado por Y. Toddes (2019: 461).

³⁰⁸ Никаких порывов по примеру персонажа Достоевского «возвратить билет» Богу (Avérintsev, 2011: 51).

³⁰⁹ Огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий... (Mandelshtam, 2010: 18).

respirando la vida prohibida³¹⁰.

Notemos que aquí también se menciona el vínculo íntimo entre la vida y la respiración.

v.6 El hecho de «no estar solo» parece entrar en contradicción con el verso anterior, hasta tal punto que V. Piast en su reseña de 1916 se quejaba de que «la idea filosófica» del poema «a veces se interrumpiera de una manera irritante con palabras innecesarias, probablemente solo en aras de la rima»³¹¹). Sin embargo, para M. Gaspárov (2017: 21) este verso constituye el punto culminante del poema, cuya ambigüedad es deliberada: «puede significar tanto “no estoy solo con el que me ha dado este cuerpo, y se lo agradezco” como “no estoy solo con mi cuerpo, no le debo a nadie esta alegría y no tengo a quién agradecerse”»³¹². También existe la posibilidad de leer este verso a la luz de los que siguen, y en este caso el «yo» no estaría solo en el mundo porque le hace compañía el dibujo creado por la acción de su aliento, algo que se puede interpretar como la relación del artista con su propia obra. En cuanto a la imagen del mundo como «cárcel», se trata de un verdadero lugar común en la poesía simbolista (Sologub, Annenski, Blok)³¹³, que a su vez forma parte de una tradición mucho más amplia, cuyos orígenes podrían remitir a la caverna de Platón (Segal, D., 1992: 481). Sin embargo, en este poema la mención de la «cárcel del mundo» carece de intensidad trágica, tan típica del simbolismo ruso, y parece que esta impresión no se debe tan solo al tono general de aceptación y gratitud que predomina en el texto. La palabra rusa *темница* (*temnitsa*, «cárcel», relacionada etimológicamente con *темнота* [*temnotá*], «oscuridad» y *темный* [*tiomny*], «oscuro»), aparte de pertenecer al lenguaje poético, se asemeja fonéticamente a la palabra «теплита» (*teplitsa*, «invernadero», relacionada etimológicamente con la palabra *тепло* [*tepló*] «calor»). La mención de la flor, los cristales y el calor, junto con la correspondencia fonética entre *temnitsa* y *teplitsa*, hace que el mundo que se describe en el poema no se parezca tanto a una prisión como a un invernadero —otra imagen típica de la poesía simbolista, tanto rusa como europea—³¹⁴. Este juego de correspondencias fonosemánticas, junto con las referencias intertextuales que actualizan el concepto del mundo como cárcel en distintos contextos, hace que D. Segal (1992: 481) considere este verso un ejemplo perfecto del funcionamiento de la semántica mandelshtamiana, compleja incluso en poemas aparentemente sencillos.

v.7 En el primer mundo poético de Mandelshtam, que se configura entre 1908 y 1911, el cristal es uno de los elementos constitutivos. Representa dos características

³¹⁰ Из омота злого и вязкого / Я вырос, тростинкой шурша, / И страстно, и томно, и ласково / Запретною жизнью дыша (Mandelshtam, 2009: 50). Es difícil no recordar el «junco que piensa» de Pascal, que también se menciona en un poema canónico de Tiútchev.

³¹¹ Философическая идея, образно развиваемая в нем, иной раз досадно прерывается ненужными словами, по-видимому, только для рифмы (Mandelshtam, 1990a: 218).

³¹² Он может значить и «я не одинок с тем, кто дал мне это тело, и благодарю его» и «я не одинок с моим телом, никому этой радостью не обязан, и благодарить мне некого».

³¹³ Cf. Y. Toddés (2019: 461).

³¹⁴ Más tarde, en su artículo sobre François Villon (1913), Mandelshtam utilizará la imagen de *serres chaudes*, con una clara alusión a Maeterlinck, para trazar una oposición entre la poesía «artificial, de invernadero» (искусственная, оранжерейная) del simbolismo y los *grands rhétoriquers* y el atrevimiento poético de Verlaine y del propio Villon (Mandelshtam, 2010: 13). Sin embargo, jamás renegó del poema de juventud que presentaba el mundo como invernadero.

fundamentales de este universo imaginario: su fragilidad y su posible origen artificial. Además, la transparencia del cristal lo convierte en uno de los materiales más apropiados para simbolizar la indeterminación entre la existencia y la inexistencia³¹⁵, lo material y lo inmaterial³¹⁶, también esencial en la primera parte de *Piedra*. En particular, el cielo, visto como el límite natural e infranqueable del mundo en el que habita el sujeto lírico (el más allá que tanto interesaba a los simbolistas rusos parece inexistente para el joven poeta), se presenta sistemáticamente como una superficie de vidrio (стекло) o de cristal de roca/cristal de Bohemia (хрусталь):

¡Y el cristal del cielo sin vida,
que siempre ríe!³¹⁷

Es un mundo en el que lo real y lo artificial intercambian constantemente de posición: el cielo del atardecer se describe como «esmalte azul pálido» y la superficie de un plato de porcelana se transforma metafóricamente en el cielo, un «firmamento de vidrio»³¹⁸. En el poema «Más paulatino el níveo enjambre» («Медлительнее снежный улей», 1910), también incluido en esta antología, el cristal de una ventana sirve de frontera entre la atmósfera cálida de una habitación y el paisaje invernal, que adquiere rasgos cósmicos porque en él «fluye el frío de la eternidad»³¹⁹. En «Me es dado el cuerpo», el contraste de temperaturas entre el interior de la «cárcel-invernadero» y el exterior³²⁰ que corresponde a la eternidad parece menos explícito, puesto que se menciona el calor de dentro, pero no el frío de fuera. No obstante, cualquier niño que haya crecido en un clima nórdico sabe que para que en la ventana se formen dibujos de escarcha, en la calle tiene que haber una temperatura muy por debajo de cero grados.

v.8 En el v.3 la respiración —el primer motivo de alegría para un «yo» que cobra conciencia de su cuerpo— se presenta como un predicado de este cuerpo (Toporov, 1991: 12), su capacidad intrínseca y su manera de estar presente en el mundo. Sin embargo, lo que se posa en los «cristales de la eternidad» es el resultado objetivado, separado del sujeto como una obra de su creador. Otra cosa que permite equiparar el aliento a la creación artística es la analogía con el poema «Sobre el esmalte azul pálido» («На бледно-голубой эмали», Mandelshtam, 2009: 45), del mismo poemario, donde un artista se olvida por un instante de su condición mortal mientras traza un dibujo en una superficie de cristal. Es decir, el aliento «cumple la misma función metafísica de *testimonio* sobre la vida humana»³²¹ que la obra de un pintor (Segal, D., 1992: 479). Sin embargo, el argumento más convincente a favor de la analogía entre la respiración y el arte, y muy especialmente la poesía, es el macrocontexto de toda la obra de Mandelshtam, en la que

³¹⁵ «El “estado de transparencia” se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrarios: la materia “existe”, pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través» (Cirlot, 2004: 156).

³¹⁶ *L'immatérialité dans la corporalité* (Cazenave, 1996: 174).

³¹⁷ И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь! (Mandelshtam, 2009: 43).

³¹⁸ На бледно-голубой эмали... Выводит на стеклянной тверди (Mandelshtam, 2009: 45).

³¹⁹ Струится вечности мороз (Mandelshtam, 2009: 48).

³²⁰ O la superficie, puesto que no vemos más allá del cristal.

³²¹ Дыхание выполняет здесь такую же метафизическую роль свидетельства о человеческой жизни, как творчество художника.

el aliento aparece sistemáticamente como metáfora de la expresión poética, desde el «suspiro enderezador» (выпрямительный вздох) que culmina el proceso creativo en las *Octavas* («Восьмистишия», Mandelshtam, 2009: 185) hasta la invocación de la poesía como «aire robado» (ворованный воздух) en la *Cuarta prosa* («Четвертая проза», Mandelshtam, 2010: 350). Si en la filosofía poética de Mandelshtam el aliento se asocia con la poesía, el calor —el otro elemento que posa en los «cristales de la eternidad»— juega un papel importante en su teoría del «helenismo» entendido como la herencia esencial e íntima de la cultura clásica griega, que «humaniza el mundo a su alrededor, lo caldea con un finísimo calor teleológico». El helenismo, para el poeta, es «cualquier estufa a cuyo lado está sentada una persona, que aprecia su calor como algo emparentado con su propio calor interno»³²², una manera de habitar el universo compartiendo con él la calidez de su propio cuerpo. Es exactamente eso lo que ocurre en el poema.

vv.9-10 El aliento y el calor —elementos efímeros— servirán de base para algo que, paradójicamente, va a perdurar. Ese algo es «узор», un vocablo que en el ruso estándar remite a un dibujo decorativo formado por líneas entrelazadas, colores y sombras, y también, según la definición de algunos diccionarios, una combinación compleja de objetos entrelazados que recuerdan ese tipo de dibujo³²³. Los encajes, los bordados, las tracerías góticas, las lacerías, los arabescos y los meandros griegos son quizás los ejemplos más representativos de este concepto³²⁴. Los objetos naturales que se suelen describir con el mismo término son sobre todo las ramas de los árboles, las sombras y los peculiares motivos de escarcha que se forman en las ventanas cuando existe un gran contraste de temperaturas entre el exterior y el interior. Así, en el canónico paisaje invernal que abre el capítulo V de *Yevgueni Oneguín* pushkiniano la protagonista, al despertarse tras una nevada, ve:

dibujos ligeros sobre los cristales,
los árboles envueltos de plata invernal³²⁵.

La predilección del joven Mandelshtam por esta palabra, que aparece más de diez veces en su poemario de juventud (1908-1911), quizás tenga que ver con la posibilidad de equiparar a través de ella los fenómenos naturales con obras de arte: una analogía esencial para un mundo poético en el que las fronteras entre lo real, lo artificial y lo imaginario se presentan como frágiles y difusas. El dibujo «refinado y menudo» de las ramas sobre el cielo del atardecer, el dibujo «nebuloso» de las nubes trazadas «con mano indecisa», los

³²² Очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу (Mandelshtam, 2010: 76, señalado en Burnett, 1994: 164).

³²³ Tomamos la definición exacta del diccionario de Yefréмова (2000).

³²⁴ Por eso no resulta sorprendente que A. Faivre Dupaigne (1995: 29-30) traduzca «узор» directamente como «encaje» (dentelle), sirviéndose de esta interpretación para establecer una relación con el motivo del encaje en Mallarmé.

³²⁵ На стеклах легкие узоры, / Деревья в зимнем серебре (Pushkin, 1950: 99). J. Brodsky consideraba que este fragmento podría ser un precursor literario directo del dibujo que aparece en «Me es dado un cuerpo» (Burnett, 1994: 171).

«árboles fúnebres» «bordados»³²⁶ en el cielo oscuro configuran una realidad tan incierta como la propia existencia del sujeto lírico que se pregunta:

¿Cómo puede ser que yo sea real
y la muerte venga de veras?³²⁷.

A diferencia de estos poemas, en «Me es dado un cuerpo» el dibujo no forma parte de un paisaje preexistente sino que se materializa en el mundo exterior gracias al «yo», no tanto como fruto de una intención, un proyecto ideado a conciencia, sino como la consecuencia natural del mismo hecho de «respirar y vivir». A partir de 1912 las referencias a este tipo de dibujos desaparecen de la poesía mandelshtamiana, pero en los años treinta la imagen resurgirá en el *Coloquio sobre Dante* y en la *Cuarta prosa*, donde la existencia del dibujo —que en este caso es claramente el trasunto de la escritura— vuelve a depender directamente del aire: «El verdadero trabajo es un encaje de Bruselas. En él, lo más importante es lo que sujeta el dibujo: el aire, los agujeros, las ausencias»³²⁸. La lógica temporal de los vv.9-10 resulta desconcertante: la aparición del dibujo se describe como algo que ocurrirá en el futuro, pero la imposibilidad de reconocerlo data de «hace poco», con lo cual debería haber existido en el pasado. ¿Cómo puede ser que algo que todavía no se ha materializado ya haya tenido tiempo de cambiar, y hasta tal punto que se haya vuelto irreconocible? M. Gaspárov (2001: 607) interpreta «irreconocible» como «irrepetible, único» (неповторимый), pero esta conjetura, aparte de ser un tanto arbitraria, tampoco explica la lógica de la frase. Probablemente se trate de uno de los primeros casos en los que Mandelshtam mezcla adrede los planos temporales, desafiando la «ley de secuencia cronológica» (закон временной последовательности) y la causalidad. Siguiendo las ideas de Bergson, el poeta trata de sustituir estas dos maneras positivistas de conceptualizar el mundo —que le parecían abominables— por la «vinculación interna de los fenómenos» (внутренняя связь явлений) y la teleología³²⁹. A partir de ese momento, en su obra irán apareciendo numerosos ejemplos de inversiones cronológicas (futuro-pasado) y lógicas (efecto-causa), que ayudan a concentrar el pasado, el presente y el futuro en «un solo acto sincrónico»³³⁰ o «tiempo pancrónico»³³¹. Por otro lado, la imposibilidad de reconocer el dibujo antes de que este aparezca «impreso» podría tener que ver con la teoría platónica de la anamnesis: el dibujo, una obra de arte materializada, reflejará algo que ha existido desde siempre en el mundo de las ideas que el «yo», recién llegado al mundo terrenal, acaba de olvidar³³². La «extrañeza» temporal

³²⁶ Узор отточенный и мелкий (Mandelshtam, 2009: 45); Отуманенный их узор... Нерешительная рука (Mandelshtam, 2009: 256); Деревья траурные вышиты, (Mandelshtam, 2009: 264).

³²⁷ Неужели я настоящий, / И действительно смерть придет? (Mandelshtam, 2009: 54).

³²⁸ Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы (Mandelshtam, 2010: 358).

³²⁹ «Bergson no examina los fenómenos sometiendo a la ley de la secuencia cronológica sino como si fuera en su extensión espacial. Le interesa tan solo la vinculación interna de los fenómenos» (Bergson рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений, Mandelshtam, 2010: 65).

³³⁰ Единый синхронистический акт (Mandelshtam, 2010: 179).

³³¹ «Панхроническое» время (Levin, 1995: 82).

³³² Burnett (1994), que no analiza este verso en particular, encuentra múltiples similitudes entre el concepto de la memoria en Mandelshtam y la teoría platónica de la reminiscencia.

no es el único misterio que rodea la aparición del dibujo. El uso de un verbo reflexivo («запечатлеться», «imprimirse»), sin que se sepa si se trata de un «se» reflexivo (el dibujo surge por sí mismo) o de la voz pasiva (alguien —no se sabe quién— imprime el dibujo), impide determinar en qué medida el «yo» es capaz de influir en la forma que tomará el dibujo³³³. Tampoco queda claro para quién este resulta irreconocible: para el propio «autor» o para un posible público³³⁴.

vv.11-12 El segundo cambio que Mandelshtam introdujo en el texto del poema resultó todavía más radical que el que había ocurrido en el primer verso. En la versión de 1910, la vida del dibujo era efímera: «*Mientras se desliza la bruma del instante, / es imposible tachar elpreciado dibujo*»³³⁵. Tras la sustitución de «mientras» (пока) por un «que» concesivo (en el sentido de «no importa que»), la versión definitiva afirma lo contrario: la huella humana pervive a pesar de la fugacidad del instante. Aunque, al parecer, el poema no ofrece una respuesta inequívoca a la pregunta sobre el origen de la vida, lo que sí afirma con absoluta contundencia es que esta vida, con toda su fragilidad, tiene sentido, y ese sentido consiste en el «hecho mismo de la existencia humana, el simple aliento humano que es el fundamento del acto poético»³³⁶ (Segal, D., 1992: 480). Como otras tantas veces en Mandelshtam, la teleología prima sobre la causalidad. Otros poemas de juventud, que vuelven varias veces sobre el tema de la fugacidad de la vida y la pervivencia del arte, son menos optimistas en este sentido. Por ejemplo, en «Sobre el esmalte azul pálido» («На бледно-голубой эмали») el pintor que dibuja en el «firmamento de cristal» lo hace «consciente de su fuerza efímera, / olvidando la triste muerte»³³⁷, es decir, la superación del miedo a la muerte en el acto de creación artística se presenta tan solo como una ilusión momentánea. Sin embargo, a partir de 1912 la idea del arte y la cultura como lo único que permite al ser humano superar la propia vulnerabilidad y encontrar un lugar en el universo se convertirá en la base de la nueva visión del mundo y la nueva poética del Mandelshtam acmeísta.

v.12 El adjetivo милый, que caracteriza el dibujo y que traducimos aquí como «preciado», se puede entender como «agradable», tanto en el trato («un niño simpático», «una sonrisa entrañable», «trato amable») como en el aspecto visual («un rostro atractivo», «una casita bonita»), y también como «querido», «amado», «dotado de un valor emocional especial para alguien». M. Bóbrík (2018: 79-80) puntualiza que si en el ruso actual esta palabra suena un tanto arcaica y amanerada, a principios del siglo XX su uso era completamente normal. El diccionario de Ushakov (1938: II), que refleja el estado

³³³ «Qué papel exactamente juega el propio artista en darle forma a ese dibujo» (*What role precisely does the artist himself play in shaping this design*, Cavanagh, 1995: 38).

³³⁴ Tras señalar este caso de indeterminación, C. Cavanagh (1995: 38) sugiere que el dibujo podría representar la tradición literaria: «los verdaderos precursores, los que podrían reconocer su dibujo, han de buscarse no entre sus antecesores inmediatos, sino en un tiempo y un espacio más distantes» (*true precursors, those who would recognize his pattern, are to be found not among his immediate predecessors, but in a more distant time and place*). Con todo, esta interpretación parece establecer una relación demasiado directa y unívoca entre el autor y el sujeto lírico.

³³⁵ Пока мгновения стекает муть, / Узора милого не зачеркнуть (Mandelshtam, 2009: 437).

³³⁶ Самим фактом существования человека, простым человеческим дыханием, которое и есть основа акта поэзии.

³³⁷ В создании минутной силы, / В забвении печальной смерти (Mandelshtam, 2009: 45).

del idioma en esa época, señala que el adjetivo tiene un matiz de cariño e intimidad. Probablemente sea el potencial poético de este matiz el que explica en gran medida la predilección de Mandelshtam por este epíteto, cuyo sentido suele oscilar en sus textos entre ambas acepciones —«agradable» y «querido»—, pero siempre conserva una gran intensidad emocional. Así, en el poema «Sobre el esmalte azul pálido», en un contexto muy similar (la aparición de un dibujo en el cristal), el mismo epíteto, en vez de aplicarse al dibujo, se refiere al propio pintor que lo traza, «художник милый», algo que se puede entender como «amable pintor» y como «pintor amado». En todo caso, lo que prevalece es una mirada íntima y afectuosa, tanto para el dibujo como para el pintor, es decir, el hecho artístico en todas sus facetas.

Más paulatino el níveo enjambre

El poema abría la primera publicación de Mandelshtam en la revista *Apollón* (1910) y se reprodujo en todas las ediciones de *Piedra*, incluida la sección correspondiente de la última colección publicada en vida del poeta (1928). La realidad de la que parte —el contraste de temperaturas entre el exterior y el interior, separados por una superficie de cristal— es la misma que en «Me es dado un cuerpo», pero en vez de un mundo abstracto y solipsista, muy del gusto del simbolismo ruso (Cavanagh, 1995: 38), lo que se esboza aquí es una escena cotidiana, donde los objetos son los protagonistas absolutos y las figuras humanas parecen, en principio, ausentes: «Una habitación soleada en invierno, una ventana helada, tras ella, la nieve que revolotea, y delante de ella, en una silla, un velo femenino azul»³³⁸ (Gaspárov, M., en Mandelshtam, 2001: 609). En la lírica temprana de Mandelshtam hay varios poemas en los que el mundo parece reducirse al espacio acogedor de una habitación y unos pocos objetos delicados y reconfortantes —un florero, una copa de vino o una taza humeante sobre la mesa—, como si el poeta «tratara de protegerse de un universo enorme y frío», refugiándose en un «entorno habitado, doméstico»³³⁹ (Musátov, 2000: 87). La mayoría de estos poemas, que M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 608) denomina «naturalezas muertas en verso» (стихотворные натюрморты), obedecen al mismo patrón métrico y estrófico: son tetrametros yámbicos con rima llana abrazada ABBA (Frolov, 2009: 118), que se perciben como especialmente ligeros gracias a la omisión de varias sílabas tónicas, típica del joven Mandelshtam (Gaspárov, M., 2017: 37).

Más paulatino el níveo enjambre,
más transparente el cristal de roca de la ventana,
y un velo turquesa,
abandonado con indolencia sobre la silla.

- 5 La tela, embriagada de sí misma,
mimada por la caricia de la luz,
está sintiendo el verano,
como si no fuera tocada por el invierno;
- 10 y si en los diamantes de hielo
fluye el frío de la eternidad,
aquí hay aleteo de libélulas
de rauda vida, de ojos azules.

³³⁸ Солнечная зимняя комната, замерзшее окно и за ним кружащийся снег, а перед ним стул с наброшенной на него синей женской вуалью.

³³⁹ ...Лирическое «я» пыталось защититься от холодного огромного мира обжитой, домашней средой.

v.1 La palabra rusa улей tiene dos acepciones: una más usual, «colmena», y otra menos frecuente, «enjambre de abejas»³⁴⁰. En este caso, la naturaleza visual de la imagen no deja lugar a dudas: el movimiento caótico de los copos de nieve es equiparado a un conjunto de abejas en el vuelo, mientras que la comparación con una estructura rígida e inmóvil como una colmena simplemente no tiene sentido³⁴¹. Las metáforas basadas en la similitud de los copos de nieve con las abejas u otros insectos son muy frecuentes en la literatura rusa, especialmente en la poesía de principios del siglo XX (Kozhévnikova y Petrova, 2010: 326-327). Teniendo en cuenta que los simbolistas rusos sentían una marcada predilección por los paisajes invernales³⁴², muchas veces interpretados como metáforas del mundo del más allá, la imagen de Mandelshtam contaba con numerosos precedentes directos:

Тú, ventиска, eres un enжambre de abejas blancas³⁴³ (Bely, 1908).

Los copos blancos son peludos
como un enжambre de alegres abejas³⁴⁴ (Guippius, 1984).

En la primera publicación del poema, el epíteto que caracterizaba el enjambre era спешный («apresurado») y no снежный («níveo», «hecho de nieve»), pero lo más probable es que se tratase de una errata (Vasilenko, 2015: 312). El adjetivo ruso «снежный» («de nieve») es más neutro que «níveo» en español, pero el estilo de Mandelshtam, incluso en la etapa más temprana, está muy marcado por el uso del vocabulario poético, solemne y un tanto arcaizante, que remite a la época de Pushkin e incluso al lenguaje eclesiástico. Por ejemplo, en tan solo cuatro versos de un poema de 1908 aparecen dos vocablos de este tipo, «древо» («árbol») y «немолчный» («incesante», literalmente «el que no cesa de hablar»):

Sonido cauteloso y sordo
del fruto caído del árbol
en medio del canto incesante
del silencio profundo del bosque...³⁴⁵

v.2. Los cristales de la ventana se presentan metafóricamente como «хрусталь», un material más noble que el vidrio: o bien cristal de roca, o bien cristal en el sentido de «vidrio de alta calidad», más lujoso y trabajado, como, por ejemplo, el cristal de Bohemia. En todo caso, es un material que refracta la luz y produce más destellos que una pieza de

³⁴⁰ En esta acepción, el sinónimo más común sería по́й, que tan solo significa «enjambre».

³⁴¹ Aunque, según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2014), la palabra «colmena» también tiene ambas acepciones, preferimos traducir улей por «enjambre», para evitar una primera asociación errónea con «la habitación natural de las abejas».

³⁴² Basta con recordar títulos como *La máscara de nieve* («Снежная маска», 1907) de Blok, *La copa de las ventiscas* («Кубок метелей», 1907) de Bely.

³⁴³ Ты, метель, улей белых пчел (Bely, 2014: X, 225). Nótese que para hablar del enjambre de abejas Bely utiliza el mismo vocablo que Mandelshtam.

³⁴⁴ Пушисты хлопья белые, / Как пчел веселых рой (Guippius, 1991: 33).

³⁴⁵ Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с древа, / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной... (Mandelshtam, 2009: 43).

vidrio convencional. En la poesía rusa es una metáfora tradicional del agua³⁴⁶, cuyas primeras apariciones datan del siglo XVIII, y el propio Mandelshtam recurrió a ella en más de una ocasión («Los juncos de los mástiles, el cristal elástico de la ola»³⁴⁷). Sin embargo, el cristal de Bohemia (o el cristal de roca) como una representación metafórica del vidrio produce un ligero efecto de extrañamiento precisamente porque la diferencia entre un material y otro no es tan flagrante como en el caso del cristal y el agua y el desplazamiento semántico es menor del que cabría esperar. Eso sí, la equiparación está en consonancia con el tono preciosista y hedonista que impregna el poema, y además se justifica por un posible parecido visual, y es que los motivos de escarcha que aparecen en los cristales cuando hace mucho frío recuerdan la decoración facetada típica de la cristalería de lujo o de las gemas. En otros poemas del mismo tipo, que representan pequeños espacios interiores aparentemente sin relación con la problemática filosófica que plantean otros textos del mismo poemario, el cristal y el vidrio siguen muy presentes, pero no se vinculan con conceptos de gran envergadura, como el cielo o la eternidad, sino que se encarnan en objetos cotidianos hechos de estos materiales. Con ello, su función en las metáforas cambia radicalmente: de término imaginario (el cielo se compara con una superficie de cristal) a término real de la comparación (el cristal del que está hecho el florero se compara con el agua):

Se despertó el florero
y derramó su cristal³⁴⁸.

El vidrio y el cristal seguirán jugando un papel importante en el imaginario de Mandelshtam más allá de *Piedra*. Algunas veces cumplirán funciones de término imaginario (así, en «El que encuentra una herradura» [«Нашедший подкову», 1923] el aire será presentado como «cristal de roca en el que se mueven ruedas y corcovean caballos»³⁴⁹) y otras veces se mencionarán como objetos reales, muy especialmente en relación con los instrumentos ópticos y la percepción visual, como ocurre, por ejemplo, en la «Canzona» («Канцона», 1931).

v.3 La palabra rusa «вуаль» proviene del francés (*voile*) y puede referirse tanto al atuendo femenino, muy del gusto de la época («velo»), como a una tela ligera y transparente, como la gasa, que sirve para fabricar este tipo de prendas. En la poesía simbolista la imagen de un sombrero con velo se asocia con personajes femeninos misteriosos y distantes, como en el famoso poema de Blok «La desconocida» («Незнакомка», 1906), donde la protagonista lleva un «sombrero con fúnebres plumas» («шляпа с траурными перьями») y un «velo oscuro» («темную вуаль»), que hace soñar con tierras lejanas:

Miro tras el velo oscuro,
y veo una orilla encantada
y una encantada lejanía³⁵⁰.

³⁴⁶ Lo mismo ocurre en la poesía europea (recordemos el «líquido cristal» gongorino como uno de los ejemplos canónicos).

³⁴⁷ Тростинки мачт, хрусталь волны упругий (Mandelshtam, 2009: 108).

³⁴⁸ Цветочная проснулась ваза / И выплеснула свой хрусталь (Mandelshtam, 2009: 46).

³⁴⁹ Хрусталь, в котором движутся колеса и шараются лошади (Mandelshtam, 2009: 130).

³⁵⁰ Смотрю за темную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль (Blok, 1997: II, 123).

v.4 No vemos el gesto con el que el velo (o la gasa) fue abandonado sobre la silla, como tampoco hay mención explícita de la presencia humana en la habitación, pero el adverbio «небрежно» («descuidadamente», «con indolencia», con cierto aire de superioridad aristocrática) sugiere una imagen femenina etérea, refinada y lánguida, de nuevo muy en la línea de los simbolistas. En la primera estrofa hay correspondencias fonéticas muy marcadas que unen las palabras clave: улей (*ULei*, «enjambre»), вуаль (*vUAL*, «velo»), стуле (*stULe*, «silla»)³⁵¹.

vv.5-6 El «yo» inseguro, autorreflexivo, consciente de su propia fragilidad, que está tan presente en la mayoría de los textos tempranos de Mandelshtam, parece no tener cabida en este poema y otras tres «naturalezas muertas en verso». Toda vivencia subjetiva — intensamente hedonista — se atribuye en estos poemas a los objetos, mientras que el sujeto lírico parece fusionarse con ellos:

Y, acariciando un mundo no creado,
he olvidado el «yo» innecesario³⁵².

Aquí toda la voluptuosidad del disfrute de la luz y el calor, en contraste con el frío detrás de la ventana, se concentra en la tela azul que va cobrando vida conforme se concentra en ella la atención del poeta.

vv.7-8 El verano y el invierno surgen aquí como metonimias del frío y el calor, «en un sentido no temporal sino cualitativo»³⁵³ (Gaspárov, M., 2017: 37).

vv.9-10 Los «diamantes de hielo», una metáfora con una estructura parecida a la del «níveo enjambre» («enjambre de nieve»), podrían referirse a los dibujos de escarcha en la ventana. También es posible entenderlos como «diamantes helados», y en este caso podrían ser los copos de nieve que aparecen ya en el primer verso. La mención de la eternidad («el frío de la eternidad») recuerda los «cristales de la eternidad» («стекла вечности») mencionados en «Me es dado un cuerpo» («Дано мне тело») y transgrede inesperadamente el contexto cotidiano del poema, transformando el contraste entre el frío y el calor, esbozado en los vv.7-8, en una oposición entre la eternidad del universo y la fugacidad de la vida, fundamental para toda la lírica temprana de Mandelshtam. Hay que destacar el hecho de que la eternidad esté dotada de cierto dinamismo paradójico: por un lado, los diamantes de hielo sugieren una idea de inmovilidad, pero el frío que los habita «fluye» (струится), un verbo que se utiliza para describir el movimiento suave de un arroyo o, metafóricamente, la emanación de la luz.

v.11 Como señala V. Musátov (2000: 89), la aparición de las libélulas —la imagen más impactante del poema— es totalmente inesperada y tan solo se debe a la dinámica de las asociaciones (el calor de la habitación recuerda al verano, los pliegues azules de la tela bajo los rayos de luz, a las alas azuladas y tornasoladas de las libélulas), muy en la línea de poetas simbolistas como Mallarmé y Ánnenski. Sin embargo, aparte de la lógica

³⁵¹ «Los objetos “personajes”, que participan en este juego, están equiparados gracias a la conexión fonética entre ellos (*ul*)» (Вещи-«персонажи», участвующие в этой игре, сближены благодаря фонетической общности (*уль*), Toddes, 2019: 275).

³⁵² И, несозданный мир лелея, / Я забыл ненужное «я» (Mandelshtam, 2009: 54).

³⁵³ Не во временном, а в качественном значении.

asociativa, la imagen podría obedecer a una motivación intertextual, y es que Andréi Bely tiene una estrofa en la que aparecen juntos varios elementos que ya hemos podido observar en este poema: los cristales, el enjambre, los diamantes y las libélulas:

No importa que detrás del muro, en una neblina apagada,
haga un frío seco, seco, seco:
se posará en los cristales el alegre enjambre
de resplandecientes libélulas de diamante³⁵⁴ (Bely, 1994: I, 231).

Tras señalar el paralelo, K. Taranovsky (1976: 136) indica que las diferencias también son notables: «En ambos poemas las libélulas aparecen como una descripción alegre del invierno. En Mandelshtam las libélulas son una metáfora para el velo turquesa [...], en Bely, funcionan como metáforas de los copos de nieve»³⁵⁵. Por su parte, A. Faivre-Dupaigre (1995:28) ve en esta imagen reminiscencias de Mallarmé: «Volvemos a encontrar aquí los colores y el centelleo amados por Mallarmé, el poeta del azul, de los lirios, los encajes y los espacios helados»³⁵⁶.

v.12 En el poema original, las cualidades de las libélulas se describen con dos adjetivos compuestos. Uno de ellos —синеглазые («de ojos azules», «ojizarcas»)— es tan usual en ruso como «alicaído» o «pelirrojo» en español. El otro es un neologismo mandelshtamiano compuesto de un adverbio (быстро, «rauda-», «rápidamente») y un participio presente activo (живущие, «vivientes»), *«rapidovivientes» (быстроживущие). El efecto de extrañamiento en ruso es mucho más suave que en español, porque se trata de un modelo bastante productivo, y lo que más llama la atención no es tanto el adjetivo compuesto en sí como el sutil desplazamiento semántico que se da en el adverbio. En este contexto sería más lógico esperar una referencia a la brevedad de la vida y no a su «rapidez», y el efecto que consigue Mandelshtam es comprimir dos sentidos en una sola palabra, que se refiere tanto a los rápidos movimientos (aleteo, palpitación) de las libélulas como a la fugacidad de su existencia, muy en la línea del concepto bergsoniano del tiempo como duración (*durée*), experimentada subjetivamente. La referencia a los ojos azules produce un efecto de extrañamiento a nivel conceptual, y es que en las descripciones poéticas de las libélulas lo que más suele mencionarse son las alas, no los ojos. El color azul se asocia claramente con el color turquesa del velo, pero también podría ser una referencia indirecta a los ojos de la supuesta dueña de la prenda (Segal, D., 1992: 492; Gaspárov, M., 2017: 37). Por otro lado, las misteriosas libélulas ojizarcas volverán a aparecer en un poema de 1934 dedicado a la muerte de Andréi Bely (Mandelshtam, 2009: 192), mientras que en otro poema escrito con el mismo motivo los ojos azules serán el detalle más llamativo del retrato del difunto poeta simbolista (Mandelshtam, 2009: 193).

³⁵⁴ Пусть за стеною, в дымке блеклой, / Сухой, сухой, сухой мороз, — / Слетит веселый рой на стекла, / Алмазных, блестящих стрекоз.

³⁵⁵ In both poems dragonflies appear in a cheerful description of winter. In Mandel'shtam, the dragonflies are a metaphor for a turquoise-bleu veil [...], in Belyj, they serve as a metaphor for snowflakes.

³⁵⁶ On retrouve là les couleurs et le scintillement chers à Mallarmé, poète de l'azur, des lys, des dentelles et des espaces gelés.

La sintaxis de todo el poema está plagada de pequeñas «incorrecciones», pero lo que más llama la atención es la escasez de verbos y formas verbales personales en particular, algo muy típico de la lírica temprana de Mandelshtam³⁵⁷. Al prescindir de marcadores de tiempo y modo verbal, el autor «aleja de su mundo poético la idea del tiempo, llevando al primer plano la oposición entre el instante y la eternidad»³⁵⁸ (Shapir, 2015: 35-36), una oposición que, como hemos visto, es estructural en este poema.

³⁵⁷ En este poema en particular hay tan solo dos verbos en forma personal: «está sintiendo» y «fluye», el resto son participios pasivos. En la versión española hemos tenido que añadir los verbos «estar», «ser» y «haber» en los versos 7, 8 y 9, que en ruso no son necesarios en presente de indicativo.

³⁵⁸ За границы своего поэтического мира выводит идею времени, выдвигая вперед оппозицию мгновения и вечности.

Sensible tensa el oído la vela

El poema, escrito en 1910, se publicó por primera vez en 1913 en la revista *Sévernnye zapiski*. Los cambios a los que el texto fue sometido en las publicaciones posteriores siguen una pauta habitual para Mandelshtam, que consistía en modificar los poemas de una edición a otra eliminando o añadiendo estrofas enteras. Así, de las cuatro estrofas incluidas en la primera versión del poema, en *Piedra* (1916) tan solo fueron reproducidas la tercera y la cuarta (que corresponden a los vv.5-12), pero más tarde, en la edición de 1923 y en *Poemas* (1928), el poeta volvió a incorporar la segunda estrofa, mientras que la primera quedó descartada definitivamente. B. Bújshtab (1989 [1929]: 129), el primero en señalar la importancia de esta práctica para entender la poética de Mandelshtam, concluyó que la posibilidad de omitir o reinsertar estrofas con relativa facilidad evidenciaba que cada una de ellas funcionaba de una manera casi autónoma³⁵⁹ y la relación entre las estrofas en los poemas no obedecía a la lógica convencional. M. Gaspárov (2017: 40) define este poema como un «paisaje alegórico, que culmina una serie de poemas de 1910 sobre el destino y la muerte» con «la aceptación del destino y la fusión con la naturaleza»³⁶⁰. Los poemas de este tipo —algunos incluidos en los poemarios³⁶¹ y otros descartados por el poeta— se organizan en torno a dos elementos: por un lado, un mundo exterior representado a través de un paisaje sobrio, escueto, de grandes espacios vacíos, colores y sonidos apagados, y por otro, un sujeto lírico frágil, taciturno y solitario que trata de entender su lugar en ese mundo poco acogedor y oscila entre la aceptación y el rechazo. Un elemento importante de estos poemas son las referencias a la lírica naturfilosófica de Fiódor Tiútchev (1803-1873), una de las figuras clave en el panteón poético de Mandelshtam³⁶². Esas referencias se manifiestan en distintos niveles: desde la problemática relacionada con el conflicto entre el ser humano y el mundo (o «la naturaleza»), pasando por los conceptos clave como la libertad o el vacío, hasta ciertos patrones rítmicos, epítetos recurrentes y citas casi literales que pueden abarcar sintagmas o incluso versos enteros (cf. vv.7 y 11). El poema está escrito en tetrametros yámbicos, el metro más frecuente en la lírica temprana de Mandelshtam³⁶³ y uno de los más comunes en la poesía rusa. B. Bújshtab (1989: 134) relaciona la predilección del poeta por este patrón métrico con la tendencia a utilizar fórmulas sintácticas que remiten a la tradición decimonónica, y muy especialmente a Pushkin. Las

³⁵⁹ En este sentido, no parece casual que en la segunda edición de *Piedra* (1916) algunos poemas, por ejemplo, «Arden como pan de oro» («Сусальным золотом горят»), «Oh, cielo, cielo, soñaré contigo» («О, небо, небо, ты мне будешь сниться»), inicialmente más largos, hubieran quedado reducidos a una única estrofa.

³⁶⁰ Пейзаж-аллегория, завершающий ряд стихов 1910 г. о судьбе и смерти:приятие судьбы и слияние с природой.

³⁶¹ «El aire sombrío es húmedo y resonante» («Воздух пасмурный влажен и гулок»), «Como una sombra de nubes repentinas» («Как тень внезапных облаков»).

³⁶² Como señala Y. Toddes (2019: 381) en su clásico trabajo de 1974 sobre el papel de Tiútchev en la lírica de Mandelshtam, «el material de Tiútchev, reorganizado, pasa a formar parte del modelo “yo/universo” que se construye en una serie de poemas de Mandelshtam de 1910-1912, interrelacionados, en particular, gracias al uso de este material» (Тютчевский материал в переорганизованном виде входит в модель «я — космос», которая создается в ряде стихотворений Мандельштама 1910–1912 гг., сообщающихся между собой, в частности, благодаря использованию этого материала).

³⁶³ En 67 de 181 poemas (Plunguián, 2011: 366).

rimas exactas consonantes, también tradicionales, llanas en los versos impares y agudas en los pares, siguen en cada estrofa el patrón AbAb.

Sensible tensa el oído la vela,
se vacía la mirada dilatada,
y a través del silencio flota
un coro apagado de aves de medianoche.

- 5 Soy tan pobre como la naturaleza
y tan sencillo como los cielos,
y es fantasmal mi libertad,
como las voces de las aves de medianoche.

- 10 Veo una luna exánime
y un cielo más exangüe que un lienzo;
tu mundo, enfermizo y extraño,
acepto, ¡oh, vacío!

v.1 En la primera publicación (1913), el poema se abría con una estrofa que más tarde acabó siendo omitida:

El alma está cansada de los esfuerzos,
y muchas cosas me son indiferentes.
La noche blanca, más blanca que las azucenas,
mira asustada por la ventana³⁶⁴.

El paralelismo entre el ser humano («el alma») y el paisaje («la noche blanca»), establecido en esta estrofa, se mantiene en todo el poema, pero con la desaparición de la referencia a la ventana el sujeto lírico se sitúa desde el primer momento en medio de un espacio exterior ilimitado, fuera de la atmósfera protegida que lo envolvía en otros poemas como «Me es dado un cuerpo» («Дано мне тело») o «Más paulatino el néveo enjambre» («Медлительнее снежный улей»). El comienzo de la versión definitiva del poema está marcado por una «doble ambigüedad» (двойная двусмысленность, Gaspárov, M., 2017: 41). Por un lado, en ruso la sintaxis del verso permite atribuir el epíteto «sensible» (чуткий) tanto al oído como a la vela³⁶⁵. La primera opción correspondería al uso estándar («el oído sensible») y la segunda a un uso marcadamente metafórico («la vela sensible»), pero teniendo en cuenta que la prevalencia de una expresión en la norma lingüística no es un dato válido para hacer conjeturas sobre el lenguaje de Mandelshtam, lo único cierto es la ambigüedad. El texto distinto del primer verso, que permitiría verter cierta luz sobre la intención inicial del autor, es la primera publicación del poema en la prensa —inaccesible para nosotros—, en la que, según el testimonio de R. Faccani (Mandelshtam, 2009: 1985), figuraba un guion largo, que marcaba una pausa entre las palabras «oído» y «sensible», con lo que el epíteto se refería a la vela y no al oído, en contra del uso más extendido en el lenguaje estándar. Inexplicablemente, A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 49) no solo ha optado por utilizar el guion, descartado por el poeta en todas las publicaciones posteriores, sino que además lo ha situado en un lugar distinto, resolviendo el dilema a favor de una interpretación basada en la norma («el oído sensible — tensa la vela»). En las ediciones preparadas por A. Mijáilov y P. Nérler (Mandelshtam, 1990b: 71) y M. Gaspárov (Mandelshtam, 2001: 28) el verso se reproduce tal y como figuraba en los poemarios publicados en vida del poeta, es decir, sin guion alguno y por lo tanto preservando la ambigüedad del epíteto. Este detalle demuestra, una vez más, la necesidad de cotejar varias ediciones para evitar la reproducción de conjeturas infundadas. No menos ambigua resulta la distinción entre el sujeto y el objeto de la acción: la estructura sintáctica del verso no deja claro si el sujeto es la vela personificada que aguza («tensa») el oído o es el oído del sujeto lírico quien despliega («tensa») la vela. Esta ambigüedad se supera en el siguiente verso, que hace referencia a la mirada y por lo tanto nos sitúa en el ámbito de la percepción humana (oído / vista), y no ante un paisaje marítimo. Si, tal y como se desprende del contexto, el sujeto de la frase es el oído, este verso constituye uno de los primeros ejemplos de un procedimiento que Uspenski y Fáinberg (2020) consideran esencial para el lenguaje

³⁶⁴ Душа устала от усилий / И многое мне все равно. / Ночь белая, белее лилий / Испуганно глядит в окно (Mandelshtam, 2009: 438).

³⁶⁵ En español surge otra ambigüedad provocada por la homonimia (la vela de un barco y la vela que arde), sin embargo, en ruso парус tan solo se puede entender en el primer sentido.

poético de Mandelshtam. Se trata de modificar frases hechas y colocaciones usuales para producir cierto desplazamiento semántico y mayor o menor efecto de extrañamiento, sin que el texto deje de ser «intuitivamente comprensible»³⁶⁶. La expresión *напрягать слух* («aguzar el oído», literalmente *«tensar el oído»), frecuente en el ruso estándar, se invierte: ahora no es el ser humano quien fuerza su capacidad auditiva, sino que el oído se personifica y adopta un papel activo. La aparición de la vela en este contexto parece estar determinada por la necesidad de encontrar un nuevo objeto para la acción, en este caso claramente metafórico. El desplazamiento semántico es sutil, puesto que ambos elementos de la colocación —el sustantivo «oído» y el verbo «aguzar/tensar»— siguen presentes en el texto. Tanto el verbo como el epíteto relacionados con el oído (directamente o a través de la «vela») contribuyen a la impresión de una sensibilidad auditiva extrema, muy típica de la lírica temprana de Mandelshtam, en la que predominan los sonidos débiles, los susurros y los murmullos, imperceptibles para un oído poco afinado. Esta agudización de los sentidos podría atribuirse a la experiencia de la enfermedad que marcó la juventud del poeta y le hizo pensar en la fragilidad de la vida más allá de todo tópico literario (Stratanovski, 2004: 211). Por otro lado, la prevalencia de lo auditivo sobre lo visual en el mundo poético del joven Mandelshtam se ha interpretado también como prueba del arraigo de ese mundo en la experiencia de la primera infancia, en la que los contornos de los objetos se perciben como borrosos e indefinidos, mientras que los sonidos y las sensaciones táctiles tienen una intensidad especial (Toporov, 1991: 15-18). En cuanto a las velas, ellas son un motivo recurrente en los «paisajes alegóricos» (Gaspárov, M., 2017: 40) mandelshtamianos de esta época. Algunas veces aparecen como un elemento más del paisaje y por lo tanto se sitúan en el mundo «objetivo» («La vela enorme ondula austeramente»³⁶⁷), en otras ocasiones se trata de representaciones metafóricas del mundo interior («Y, aceptando el viento del hado, / el alma ha desplegado su vela»³⁶⁸), y en ciertos casos lo físico y lo anímico confluyen en la misma imagen («Y el trífido gris de la vela, / crucificado como mi angustia»³⁶⁹). Esta constante fluctuación de distintos motivos recurrentes —por ejemplo, la vela o el cristal— entre el sentido literal y el sentido figurado termina creando la impresión de indefinición o permeabilidad de fronteras entre la realidad exterior y la interior, que hace posible la fusión del «yo» con la «naturaleza» (cf. vv.5-6).

v.2 Para referirse a la mirada, en su lírica original Mandelshtam prefiere el vocablo *взор*, poético y elevado, mientras que la opción neutra, *взгляд*, queda relegada a sus traducciones de otros poetas. Con todo, la descripción de la mirada en este verso tiene poco que ver con las convenciones poéticas y más bien da idea de una percepción visual

³⁶⁶ «Por muy complejos que resulten las imágenes nuevas, el lector es capaz de interpretarlas a nivel intuitivo, porque ellas son reductibles de una manera u otra a microelementos semánticos y metáforas fosilizadas en el lenguaje» (Какими бы сложными ни были новые образы, читатель оказывается способным интерпретировать их на интуитивном уровне, поскольку они так или иначе сводятся к узнаваемым микросмыслам и метафорам, затвердевшим в языке, Uspenski y Fáinberg, 2020: 7416).

³⁶⁷ Огромный парус строго реет (Mandelshtam, 2009: 49).

³⁶⁸ И, принимая ветер рока, / Раскрыла парус свой душа (Mandelshtam, 2009: 49).

³⁶⁹ И паруса трилистник серый, / Распятый, как моя тоска (Mandelshtam, 2009: 270). O. Ronen (1983: 280), tras enumerar varias referencias a las velas en la poesía de Mandelshtam, señala que algunas de estas imágenes pueden remitir al canónico poema de Lérmontov «La vela», de 1841 («Парус», 2014: I, 434).

mermada, difusa, en contraste con la agudización del oído. De hecho, las pupilas dilatadas —esta es la colocación convencional que se adivina fácilmente detrás de la expresión que usa el poeta (Uspenski y Fáinberg, 2020: 3582)— y la mirada vacía tienen un parecido inquietante con la imagen de la locura que aparece en el ensayo mandelshtamiano «Sobre el interlocutor» («О собеседнике», 1913): «Decid, en un loco, ¿qué es lo que os causa la impresión más tremenda de la locura? Las pupilas dilatadas; porque son invidentes, vacías, no se dirigen hacia ninguna cosa en concreto»³⁷⁰. En el poema no hay ninguna referencia directa a la enajenación mental, pero la descripción de la mirada parece apuntar a un estado extático o una percepción enfermiza. Por otro lado, al tratarse de un paisaje nocturno, las pupilas dilatadas y la impresión de vacío pueden tener que ver con la falta de luz. Finalmente, la mirada que se vacía hace que el sujeto lírico se vuelva partícipe de un mundo exterior conceptualizado como «el vacío» (v.12). La estructura sintáctica de este verso presenta una ligera alteración: el verbo se inserta en el sintagma nominal, separando el sustantivo del epíteto que lo caracteriza, «dilatada se vacía la mirada» (расширенный пустеет взор). Este tipo de hipérbaton, que no oscurece el texto, es bastante frecuente en el lenguaje literario ruso, especialmente en la poesía, y ayuda a atraer la atención hacia el epíteto, pero prácticamente no produce efecto de extrañamiento.

vv.3-4 El paisaje sonoro recreado en estos dos versos —las voces casi imperceptibles de las aves en medio de un silencio que adquiere dimensiones casi cósmicas— recuerda el «sonido cauteloso y sordo» «en medio del canto incesante / del silencio profundo del bosque»³⁷¹ que marcaba el comienzo de la segunda edición de *Piedra*. Los sonidos apagados, que están «a punto de convertirse en no-sonido, en silencio»³⁷² (Segal, D., 1992: 456), son tan esenciales para el mundo poético del joven Mandelshtam como los colores pálidos y las emociones tamizadas, mientras que el silencio, probablemente asociado con la nostalgia por la primera infancia e incluso por la experiencia prenatal (Toporov, 1991: 15-16), se identifica con «el fundamento primordial de la vida» (первооснова жизни, Mandelshtam, 2009: 48), una especie de océano primigenio, «el abismo marino del mundo» (пучина мировая, Mandelshtam, 2009: 54) del que nacen todas las cosas y al que el sujeto lírico desea regresar³⁷³. En dos poemas, «Silentium» y «La concha» («Раковина»), esta cosmogonía lírica se despliega en toda su magnitud, pero algunos de sus elementos también se hacen patentes en otros textos. En «Sensible tensa el oído la vela», la equiparación del cielo nocturno silencioso con el océano se plasma en el verbo que describe el movimiento de la bandada de pájaros —переплывает (literalmente «atraviesa flotando/nadando») —, como si se tratara de un espacio acuático. El epíteto que caracteriza el coro de los pájaros, незвучный (literalmente *«no-sonoro», «de poca sonoridad», «de sonido apagado»), en muchas ocasiones ha sido confundido con un adjetivo bastante más usual, беззвучный («insonoro»), pero tanto los datos del

³⁷⁰ Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки — потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые (Mandelshtam, 2010: 5).

³⁷¹ Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с дерева, / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной... (Mandelshtam, 2009: 43).

³⁷² Звук на пути к превращению в не-звук, в тишину.

³⁷³ Esta es la preocupación esencial en la que se basa el poema «Silentium» (Mandelshtam, 2009: 48).

corpus poético³⁷⁴ como los principales diccionarios no dejan lugar a dudas: se trata de un sonido débil, no de la ausencia del sonido. La abundancia de epítetos negativos (*«no-sonoro», «invisible», «inefable», «incesante», etc.) es uno de los rasgos estilísticos más llamativos de la lírica temprana de Mandelshtam, que junto con otras expresiones de negación crea una impresión de «circunspección austera» (аскетической сдержанности, Avérintsev, 2011: 47-48). El epíteto полночный («de medianoche»), que se refiere a las aves, es marcadamente poético. Aquí produce un ligero efecto de extrañamiento, porque a diferencia de ночной («nocturno») tiene un uso restringido y suele aplicarse principalmente a acontecimientos que ocurren a medianoche o bien a elementos típicos del paisaje nocturno como la luna o el cielo, pero no se atribuye a los seres vivos. En este caso, el epíteto refuerza la impresión irreal, «fantasmal» (cf. v.7) de la escena. En el v.4 hay un hipérbaton mínimo («de aves de medianoche el coro apagado»), que en ruso resulta casi imperceptible.

v.5-6 Los epítetos a través de los cuales el sujeto lírico se identifica con el mundo exterior resultan desconcertantes, porque lo habitual es asociar la naturaleza con la riqueza y la abundancia, y el cielo con la grandiosidad y la complejidad, como ocurre en la oda canónica de Lomonósov «Meditación nocturna sobre la majestad divina» («Вечернее размышление о Божием величестве», 1743):

Se ha abierto un abismo, lleno de estrellas;
las estrellas son innumerables, el abismo, insondable
(literalmente «las estrellas no tienen número, el abismo no tiene fondo»)³⁷⁵.

En contraste con esta visión tradicional del cielo como abismo sin fondo, símbolo de la grandeza divina, y también en contraste con la obsesión de los simbolistas rusos por el más allá, en la lírica temprana de Mandelshtam el cielo se presenta como una superficie plana e inerte, «artificial», «inanimada», hecha de cristal o de esmalte³⁷⁶ (cf. también v.10). Carece de profundidad y solemnidad, y en este sentido es «sencillo». También es un cielo sin presencia divina, un mero «límite del mundo» (граница мира), como diría mucho más tarde la viuda del poeta (Mandelshtam, N., 2014: I, 809), asegurando que «el cielo nunca fue para Mandelshtam la morada de Dios», porque el poeta tenía certeza de que la esencia divina era «utópica y ucrónica»³⁷⁷. En otro poema «sobre el ser humano en medio de la naturaleza escueta» (Gaspárov, M., 2017: 32), la similitud entre el sujeto lírico y el cielo desprovisto de magnificencia también se refleja en un rasgo compartido por ambos, aunque en este caso no es la sencillez sino la falta de brillo y luminosidad:

Cielo desvaído con un reflejo extraño
— nebuloso dolor universal—,
¡oh, permíteme ser también nebuloso,

³⁷⁴ <https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html>

³⁷⁵ Открылась бездна, звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна (Lomonósov, 1986: 205).

³⁷⁶ «Donde el cielo es artificial» (Где искусственные небеса, Mandelshtam, 2009: 256), «Y de una bóveda celeste inanimada / el cristal que siempre ríe» (И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь, Mandelshtam, 2009: 43), «Sobre el esmalte azul pálido» (На бледно-голубой эмали, Mandelshtam, 2009: 45).

³⁷⁷ Небо никогда не было для Мандельштама обиталищем Бога, потому что он слишком ясно ощущал его внепространственную и вневременную сущность (Mandelshtam, N., 2014: I, 809).

y permítame que no te ame!³⁷⁸

A partir de 1912, en la etapa acmeísta, este desamor hacia el cielo se acentúa, y la identificación del «yo» con el firmamento cede paso al conflicto abierto, en el que el ser humano opone a la vacuidad del cielo la propia capacidad creativa y creadora: «Una buena flecha de un campanario gótico es incisiva porque toda su razón de ser consiste en punzar el cielo, reprocharle que esté vacío»³⁷⁹. La «reconciliación con el cielo» (примирение с небом, Surat, 2013) no llegará hasta los últimos poemas de Vorónez. La manera de referirse al cielo —небе́са, en plural— es algo más elevada que la opción neutra (небо́), en singular. Muchas veces se usa en el sentido religioso, como sinónimo del paraíso, pero en *Piedra* ambos vocablos funcionan indistintamente, sin connotaciones bíblicas, como ocurre también en los paisajes líricos de Pushkin. R. Faccani (Mandelshtam, 2009: 2003) señala que la «pobreza» y la «sencillez» que el sujeto lírico comparte con el cielo y la naturaleza pueden entenderse como virtudes religiosas, pero en el contexto de la lírica temprana de Mandelshtam se trata sobre todo de rasgos «objetivos» del mundo del más acá, que en ningún momento se interpretan en una clave positiva o negativa (Avérintsev, 2011: 50).

vv.7-8 Tal y como señaló N. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 257), la «libertad fantasmal» remite al verso de Tiútchev «Tan solo en nuestra libertad fantasmal...»³⁸⁰. Sin embargo, el diálogo con Tiútchev va más allá de una reminiscencia textual aislada³⁸¹. Este y otros poemas tempranos de Mandelshtam asimilan parte del vocabulario y el imaginario tiutchevianos y a la vez entran en una polémica implícita con el clásico decimonónico, puesto que reflejan una visión del mundo muy distinta. Así, según la observación de Y. Toddes (2019: 274), el poema «Hay musicalidad de las olas marinas» («Певучесть есть в морских волнах», 1865), del que procede la referencia a la «libertad fantasmal», se centra en el conflicto (разлад) entre la naturaleza armoniosa y el ser humano incapaz de sumarse al coro panteísta («el alma no canta lo mismo que el mar», душа не то поет, что море, Tiútchev, 2003: II, 142), mientras que en el poema de Mandelshtam el ser humano se identifica con la naturaleza, y su «libertad fantasmal», lejos de provocar un conflicto con el coro armonioso de la naturaleza, se equipara a las voces de los pájaros. Otra cosa es que «a la naturaleza viva, rica, compleja y rebosante de Tiútchev se contraponen una naturaleza muerta, pobre, sencilla y vacía»³⁸² (Toddes, 2019: 379). La libertad, como concepto «naturfilosófico», sin relación con la problemática histórica y social y de nuevo con claras reminiscencias tiutchevianas (Toddes, 2019: 406), es un tema recurrente en la lírica temprana de Mandelshtam. Esa libertad, que en otro poema se presenta como consecuencia de la condición mortal y de la soledad de todos los humanos

³⁷⁸ Небо тусклое с оттенком странным — / Мировая туманная боль — / О, позволь мне быть также туманным / И тебя не любить мне позволь! (Mandelshtam, 2009: 52).

³⁷⁹ Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто (Mandelshtam: 2010: 25).

³⁸⁰ Лишь в нашей призрачной свободе... (Tiútchev, 2003: II, 142).

³⁸¹ De hecho, aparte de otra cita indudable en el v.11, Y. Toddes (2019: 378) menciona otras tres posibles reminiscencias tiutchevianas, algo menos obvias, tan solo en la primera estrofa.

³⁸² Живой, богатой, сложной и наполненной природе Тютчева противопоставляется мертвая, бедная, простая и пустая.

(«abandonados en el espacio» y «condenados a morir»)³⁸³, no solo es «fantasmal», sino también тихая («apacible, de sonido apagado, casi imperceptible»), como lo era la alegría de «respirar y vivir» (дышать и жить) en «Me es dado un cuerpo» («Дано мне тело»):

¡Oh, mi profética tristeza,
oh, mi apacible libertad
y el cristal de la bóveda celeste
que siempre ríe!³⁸⁴

Gracias a la atracción paronomástica, el epíteto призрачный (*prízhachny*, «fantasmal, espectral, ilusorio»), relacionado etimológicamente con el sustantivo призрак (*prízhak*, «fantasma, espectro»), se adivina en el epíteto прозрачный (*prozrachny*, «transparente»)³⁸⁵, que en el poemario *Tristia* se convertiría en una de las palabras clave para referirse al mundo de los muertos³⁸⁶. Sin embargo, en la lírica temprana de Mandelshtam la «espectralidad» no tiene que ver con el Hades, sino con la incierta «existencia personal en la frontera entre el ser y el no ser»³⁸⁷ (Toddes, 2019: 275).

v.8 En este verso se repite, con una inversión poco significativa para la sintaxis rusa, el mismo sintagma que figura en el v.4: «aves de medianoche» (полночных птиц) / «de medianoche las aves» (птиц полночных). Aunque la repetición léxica sea uno de los procedimientos más comunes en la poesía lírica, la crítica ha insistido en su importancia excepcional en la obra de Mandelshtam, especialmente para la configuración del sentido (Ronen, 1973). Con todo, aquí la repetición contribuye a la eufonía, como en la poesía simbolista, pero todavía no supone ninguna modificación semántica.

v.9-10 De acuerdo con el patrón marcado en los dos primeros versos del poema, después de una referencia auditiva (las voces de los pájaros) vuelve a mencionarse la percepción visual. Parece que la mirada es más nítida que en el v.2, pero lo único que entra en el campo de visión es un paisaje nocturno reducido a su expresión mínima: la luna y el cielo. Lo único que los caracteriza y une es el hecho de estar privados de vida. En el caso de la luna, el epíteto бездыханный significa «privado de respiración» y por lo tanto es sinónimo eufemístico de «muerto». El adjetivo que caracteriza al cielo, мертвенный, «parecido a un muerto», se podría traducir literalmente como «cadavérico», pero es bastante más poético y menos macabro. También puede referirse a un color muy pálido, lividez, y en este sentido su aplicación al cielo nocturno parece más que justificada. Lo traducimos aquí como «exangüe» para conservar la referencia tanto a la muerte como a la palidez, sin prescindir del tono poético. En lo que se refiere a la comparación del cielo con un lienzo —de nuevo una superficie artificial, inanimada, sin profundidad aparente—, podría estar relacionada con una imagen de Tiútchev, «el aparejo incoloro del cielo»

³⁸³ Брошенным в пространстве, / Обреченным умереть (Mandelshtam, 2009: 83).

³⁸⁴ О, вещая моя печаль, / О, тихая моя свобода / И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь! (Mandelshtam, 2009: 43), de nuevo con reminiscencias obvias del poema «¡Oh, profética alma mía!» («О, вещая душа моя!»), señaladas por la crítica en numerosas ocasiones.

³⁸⁵ Levin, 1969, 139-140; Ronen, 1977b: 178.

³⁸⁶ Cf. Ángel Espinós (2015).

³⁸⁷ Личном существовании на грани бытия и небытия.

(бесцветный грунт небес)³⁸⁸, donde el «aparejo» se refiere a la imprimación de un lienzo antes de empezar a pintar (Toddes, 2019: 274).

v.11 Este verso es otra paráfrasis de Tiútchev³⁸⁹, que en este caso también reproduce la estructura rítmica y sintáctica del verso que le sirve de modelo:

Tu día, enfermizo y apasionado³⁹⁰

Tu mundo, enfermizo y extraño

Sin embargo, la característica que el poeta decimonónico atribuye al alma humana, en contraste con la naturaleza armoniosa, en Mandelshtam se convierte de nuevo en un rasgo que el mundo exterior comparte con el sujeto lírico, un estado «común para el mundo y el Yo, entendido como un cuerpo “que piensa y siente”»³⁹¹ (Toporov, 1991: 23).

v.12 En la poesía temprana de Mandelshtam, el sujeto lírico, consciente de su propia fragilidad, se debate entre la aceptación y el rechazo del mundo exterior, que también puede conceptualizarse como la eternidad o el destino. Así, en otro poema de 1910 la descripción de un paisaje marítimo culmina inesperadamente con la aceptación del «hado», y con ello la imagen de una vela «real» que forma parte del paisaje se transforma en una metáfora del sujeto lírico, parecida a la que equipara el oído humano con un velero en el v.1:

Y la barca, haciendo susurrar las olas,
como si fueran hojas, ya está lejos...
Y, aceptando el viento del hado,
el alma ha desplegado su vela³⁹².

La aceptación y el rechazo del mundo es un tema frecuente en el simbolismo ruso, pero la entonación recatada del joven Mandelshtam tiene poco que ver con la vehemencia que tiñe las declaraciones poéticas de Sologub, Guippius o Blok. Así, en un poema de 1908, el rechazo es matizado por el amor, y el amor, por cierta distancia emocional y falta de entusiasmo:

Estoy mortalmente cansado de la vida,
no acepto nada de ella,
pero amo mi pobre tierra,
porque no he visto otra³⁹³.

³⁸⁸ Del poema «Viajaba a través de los campos de Livonia» («Через ливонские я проезжал поля», 1830, Tiútchev, 2002: I, 124), que se abre con un paisaje desolado parecido a las descripciones de la naturaleza en la lírica temprana de Mandelshtam. Como señala Y. Toddes (2019: 274), lo que para Tiútchev no era más que «color local» de una región concreta, para Mandelshtam adquiere un «valor existencial, universal» (получают всеобщее, экзистенциальное значение).

³⁸⁹ Señalada por N. Járdzhiev (Mandelshtam, 1978: 257).

³⁹⁰ Твой день — болезненный и страстный, del poema «¡Oh, profética alma mía!» («О вещая душа моя!..», Tiútchev, 2003: II 75). En la lírica temprana de Mandelshtam hay más referencias a este mismo poema (Toddes, 2019: 271, 379).

³⁹¹ Общее и миру, и Я как «мыслящему и чувствующему» телу.

³⁹² И лодка, волнами шурша, / Как листьями, — уже далёко... / И, принимая ветер рока, / Раскрыла парус свой душа. (Mandelshtam, 2009: 49).

³⁹³ Я от жизни смертельно устал, / Ничего от нее не приемлю, / Но люблю мою бедную землю / Оттого, что иной не видал (Mandelshtam, 2009: 44).

No es una casualidad que el epíteto «pobre» vuelva a aparecer en el poema de 1910 (v.5): sigue siendo para el poeta una característica esencial del mundo, aunque esta vez esté dispuesto a aceptarlo tal y como es. Con todo, según la acertada observación de S. Avérintsev (2011: 51), esta aceptación, así como la equiparación del «yo» con el mundo exterior, no suponen en absoluto «una fusión extática con toda la existencia»³⁹⁴, una especie de himno panteísta tan del gusto de los simbolistas. En este sentido, es muy llamativo el contraste del final del poema mandelshtamiano con el comienzo entusiasta de uno de los poemas más famosos de Blok, probablemente la declaración de la aceptación de la vida más emblemática en la historia de la poesía rusa:

¡Oh, primavera sin fin y sin límite,
sueño sin fin y sin límite!
¡Te reconozco, oh vida! ¡Te acepto!
¡Y te saludo con el sonido de mi escudo!»³⁹⁵

El vacío es uno de los elementos constitutivos del primer mundo poético de Mandelshtam, pero seguirá siendo un concepto importante también en las etapas posteriores. Según Alain Badiou (1992), el vacío es uno de los problemas centrales para los poetas que, empezando por Mallarmé, llevaron las estrategias del pensamiento filosófico a la poesía en una época en la que la filosofía como tal se había confundido con la ciencia o la política. En su ensayo «*L'âge des poètes*» el filósofo francés cita «Sensible tensa el oído la vela» como uno de los ejemplos más representativos de esta obsesión de las grandes figuras del «siglo de los poetas» por el vacío, asegurando que en este texto «todo el movimiento va del vacío a la nada»³⁹⁶, pero también reconoce que Mandelshtam tenía una preocupación especial por *colmar* ese vacío³⁹⁷. En efecto, a partir de 1912, cuando el poeta se decanta por el acmeísmo y su mundo se vuelve menos abstracto y más «tridimensional», el vacío se interpretará sobre todo como un reto que el ser humano está llamado a superar con su labor creativa —poética y arquitectónica—: «Para construir con éxito, la primera condición es el respeto sincero por las tres dimensiones del espacio [...] Construir significa luchar contra el vacío»³⁹⁸. La memoria de la cultura, de Homero a Verlaine, de Bach a Chopin, de Rembrandt a los impresionistas franceses, será otra arma para luchar contra el vacío, humanizar el mundo y llenarlo de «finísimo calor teleológico»³⁹⁹.

³⁹⁴ Экстатическое слияние со всем сущим.

³⁹⁵ О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта! / Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! / И приветствую звоном щита! (1907, Blok, 1997: II, 185).

³⁹⁶ *Tout le mouvement va du vide au néant* (Badiou, 1992: 37).

³⁹⁷ Mandelshtam, sin duda, estaba más preocupado de colmarlo que los demás, a excepción de Rimbaud (*Mandelshtam, plus soucieux sans doute que les autres — sinon Rimbaud — de le combler*).

³⁹⁸ Для того, чтобы успешно строить, первое условие - искренний пиетет к трем измерениям пространства. [...] Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство (Mandelshtam, 2010: 24-25).

³⁹⁹ Тончайшим телеологическим теплом (Mandelshtam, 2010: 76).

Me estremezco de frío

El poema fue publicado por primera vez en 1912 en *Guiperboréi*, la «revista mensual de poemas y crítica» (ежемесячник стихов и критики) fundada ese mismo año por Nikolái Gumiliov y Serguéi Gorodetski para «fijar y dar continuidad a todos los principales triunfos de una época conocida bajo el nombre de decadencia, o modernismo»⁴⁰⁰. Aunque los editores aseguraban que no otorgarían prioridad a ningún movimiento poético en particular, en la práctica la mayoría de las publicaciones daban a conocer el recién proclamado acmeísmo, al que Mandelshtam se adhirió desde el principio. El poema, que combina elementos típicos de la lírica más temprana de Mandelshtam con algunos rasgos de su poética nueva⁴⁰¹, se puede considerar «acmeísta» en la medida que reinterpreta en clave polémica varios motivos de la tradición simbolista, sobre todo el contacto del artista con el mundo del más allá. Este contacto, en contraste con la doctrina del simbolismo ruso, ya no se presenta como sublime e inspirador, sino como problemático y doloroso; la obsesión simbolista con las estrellas⁴⁰² produce rechazo, y los astros se perciben como ajenos y hostiles al ser humano. Esta visión mandelshtamiana, caracterizada a veces como «astrofobia»⁴⁰³, tenía que ver con que las estrellas, por un lado, «personificasen ese mismo cielo que se había vuelto vacío y ajeno» para el poeta y, por otro, «hubieran sido alabadas hasta la saciedad por los románticos y los simbolistas»⁴⁰⁴. En la segunda edición de *Piedra* (1916), la impresión de polémica con el simbolismo se reforzaría por el hecho de situar en la página opuesta otro poema «astrófobo», «Odio la luz de las estrellas monótonas» («Я ненавижу свет однообразных звезд»), que se puede leer a la luz del problema planteado en «Me estremezco de frío» como una respuesta del poeta al cielo y a las estrellas. A partir de entonces ambos poemas se han interpretado como una especie de díptico⁴⁰⁵. Aparte del parecido temático, en un poemario donde prevalecen los metros silabo-tónicos tradicionales, el parentesco entre estos dos textos se hace más patente por el hecho de que ambos siguen una pauta métrica atípica para Mandelshtam: el *dólnik*, una forma de versificación a caballo entre el sistema tónico y el silabo-tónico (Gaspárov, 1993: 135), que se había puesto de moda a principios del siglo XX y se asociaba con la

⁴⁰⁰ Закреплении и продолжении всех основных побед эпохи, известной под именем декадентства или модернизма (*Guiperboréi*, 1912: 3).

⁴⁰¹ Cf. Toddes (2019: 277-278): «Este poema mantiene una serie de rasgos del estilo anterior, pero en la estrofa final aparecen innovaciones como “tienda de moda” y “alfiler”, que además se oponen [...] al vocablo poético “estrella”» (Это стихотворение удерживает ряд черт прежнего стиля, но в финальной строфе появляются такие новации, как «модная лавка» и «булавка», противостоящие [...] поэтизму «звезда»).

⁴⁰² Cf. Goldberg (2011: 26): «Las estrellas [...] fueron un símbolo central, especialmente para la generación más joven de los simbolistas, encabezada por Ivánov, cuyos primeros libros poéticos y teóricos se titulaban “Las estrellas guía” (“Кормчие звезды”, 1903) and *Con la ayuda de las estrellas* (“По звездам”, 1909), respectivamente» (*Stars [...] were a central symbol particularly for the younger generation of Symbolists, led by Ivanov, whose first books of poetry and theory were entitled Pilot Stars (“Кормчие звезды”, 1903) and By the Stars (“По звездам”, 1909), respectively.*

⁴⁰³ Cf., por ejemplo, Méilaj (1994: 116) y Gaspárov, M. (1996: 76).

⁴⁰⁴ Отчасти это потому, что они олицетворяют то самое небо, которое стало для него пустым и чуждым, отчасти — просто потому, что они уже до банальности воспеты романтиками и символистами (M. Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 614).

⁴⁰⁵ Cf. M. Gaspárov (2017: 55). Por su parte, Goldberg (2011: 51) considera que en la composición de la segunda edición de *Piedra* los poemas de 1912 tienden a formar *contrasted but connected pairs*, y «Me estremezco de frío» y «Odio la luz» son el ejemplo más obvio de este tipo de pareja.

poesía simbolista, muy especialmente con Blok (Goldberg, 2011: 52). Como señala V. Plunguián (2011: 350), en la producción poética de Mandelshtam el verso tónico supone tan solo alrededor de un 10% (62 poemas), y el *dólnik* es todavía más escaso (38 poemas), con lo cual la métrica mandelshtamiana se percibe como preeminentemente clásica y conservadora. Parece que el poeta acudía de vez en cuando a estas formas menos tradicionales para mostrar su virtuosismo técnico y «para marcar su pertenencia al círculo de los modernistas»⁴⁰⁶ (Plunguián, 2011: 350). En el caso de «Me estremezco de frío», se trata de un *dólnik* de tres ictus (acentos rítmicos), con un ritmo regularizado, es decir, el número de sílabas átonas intercaladas entre las tónicas varía dentro de cada verso, pero el mismo patrón rítmico se repite de una estrofa a otra. La combinación de rimas dactílicas (esdrújulas) en los versos impares y agudas en los pares (AbAb) también da una impresión algo menos «clásica» que de costumbre, sobre todo teniendo en cuenta que algunas de esas rimas son «deliberadamente inexactas» (нарочито неточные, Gaspárov, M., 2017: 52). El poema fue reproducido sin cambios sustanciales en todos los poemarios posteriores, y tan solo en 1937, en un ejemplar de *Poemas* (1928), Mandelshtam tachó la estrofa final y la sustituyó por una variante nueva. En la edición de 1973⁴⁰⁷, Járdzhiev adoptó esta variante como la última voluntad del poeta y muchos editores, entre ellos Mets, siguieron su ejemplo, pero otros filólogos como M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001) prefirieron indicar este cambio en una nota a pie de página o en un comentario al final del libro.

Me estremezco de frío,
¡me apetece enmudecer!
Pero en el cielo baila el oro,
me ordena cantar.

- 5 ¡Languidece, músico alarmado,
ama, recuerda y llora
y, lanzada desde un planeta opaco,
coge al vuelo la pelota ligera!
- ¡Entonces, ese es el verdadero
10 vínculo con el mundo misterioso!
¡Qué angustia más punzante,
qué desgracia ha ocurrido!
- ¿Y si sobre una tienda de moda,
siempre centelleante,
15 a mi corazón, como un alfiler largo,

⁴⁰⁶ Обозначить свою принадлежность к кругу модернистов.

⁴⁰⁷ En este trabajo citamos la reedición de 1978.

desciende de repente una estrella?

Versión alternativa de la última estrofa (1937):

¿Y si, tras estremecerse irregularmente,
siempre centelleante,
con su alfiler oxidado,
me alcanza una estrella?

v.1 Las menciones del frío, exterior e interior, son muy frecuentes en toda la obra de Mandelshtam. Como realidad externa, el frío se asocia en su lírica temprana con la «eternidad», opuesta a la calidez del ser humano y ajena a él⁴⁰⁸. Cuando, a partir de *Tristia*, en su mundo poético irrumpen la historia y la filosofía de la historia, el clima gélido y las imágenes invernales —siempre ambivalentes, terroríficas y fascinantes a la vez— se empiezan a asociar con la visión trágica de la historia rusa y, más tarde, con la integridad moral y la aceptación del sacrificio que exigen las circunstancias históricas. Por otro lado, el frío es la sensación corporal que el sujeto lírico mandelshtamiano experimenta con mayor frecuencia. Puede tratarse de una sensación inquietante, como en un poema de 1922 lleno de presentimientos aciagos, donde «un pequeño frío hace cosquillas en la coronilla»⁴⁰⁹, o de una fusión extática con la naturaleza, como en los *Versos sobre Armenia* (1930):

Nieve, nieve, nieve sobre el papel de arroz.
La montaña flota hacia los labios.
Tengo frío. Me alegro...⁴¹⁰

Parece que siempre que el sujeto lírico confiesa tener frío, lo asocia con estar abierto, permeable, indefenso ante el mundo exterior. Para Mandelshtam, esa extrema vulnerabilidad tiene mucho que ver con el estado extático de inspiración poética, cuya des-idealización constituye el tema principal de «Me estremezco de frío». El verbo *вздрагивать* («estremecerse»), que describe la reacción del sujeto lírico ante la sensación de frío, alude a movimientos bruscos e incontrolados, provocados por emociones fuertes y repentinas, como el miedo o la sorpresa, mientras que para decir que alguien «tiritita de frío» normalmente se utilizaría otro verbo (*дрожать*). Aunque la diferencia entre ambos verbos es sutil, permite que el lector intuya que no se trata de un frío convencional. El verbo elegido también deja claro que este frío causa un malestar o incluso sufrimiento físico, a diferencia del solemne «frío purificador» que rodea la figura hierática del poeta en el célebre poema «Sobre las montañas» («На ropax», 1903) del simbolista Andréi Bely, inspirado en Nietzsche:

Las montañas con coronas nupciales.
Yo, exaltado y joven.
En mis montañas
hay un frío purificador⁴¹¹.

v.2 El deseo de «enmudecer» podría estar relacionado con la nostalgia de la «mudez primordial» (*первоначальную немоту*, Mandelshtam, 2009: 48) expresada en el poema «Silentium» (1910) y presente, explícita o implícitamente, en muchos otros textos tempranos. En algunas ocasiones esa nostalgia también se ha relacionado con la etapa

⁴⁰⁸ Cf. «Más paulatino el níveo enjambre».

⁴⁰⁹ Холодок щекочет темя (Mandelshtam, 2009: 124).

⁴¹⁰ Снега, снега, снега на рисовой бумаге, / Гора плывет к губам. / Мне холодно. Я рад... (Mandelshtam, 2009: 149).

⁴¹¹ Горы в брачных венцах. / Я в восторге и молод. / У меня на горах / очистительный холод (Bely, 1994: I, 68). Nótese que Bely no describe el frío como una sensación («tengo frío») o condición climática («hace frío»), sino como una posesión, un tesoro presente en sus dominios, de la misma manera que podría decir «en mis montañas hay oro y plata».

«pre-discursiva» («доречевая» стадия) de la primera infancia o incluso con la experiencia prenatal, que parece jugar un papel importante en la configuración del primer mundo poético de Mandelshtam (Toporov, 1991: 16). Lo cierto es que en este poema en particular el deseo del silencio no recibe ninguna explicación adicional y parece más bien una reacción de autoprotección ante el mandato agresivo de las estrellas.

v.3 El oro que baila en el cielo podría constituir una alusión a la poesía simbolista y, más específicamente, al poemario de Andréi Bely *El oro en el azul* («Золото в лазури», 1904), con paisajes deslumbrantes configurados por innumerables imágenes de piedras y metales preciosos⁴¹². Además, podría ser un trasunto de la «estrella danzarina» mencionada en *Así habló Zaratustra*, una de las fuentes principales de inspiración tanto para Bely como para otros simbolistas rusos: «Yo os digo: hay que tener caos en sí mismo para poder concebir una estrella danzarina» (Nietzsche, 2009: 26). Como apunta S. Stratanovski (2004: 215), «el sujeto lírico de Mandelshtam está condenado a ser creador, se somete a la orden de las “estrellas danzarinas” que simbolizan para él el Destino y la Necesidad, mientras que para Nietzsche y Bely simbolizaban el arrebató dionisiaco»⁴¹³.

v.4 Se trate del destino, de la voluntad divina o del imperativo categórico kantiano (Ronen, 1983: 51), para Mandelshtam las órdenes que vienen del cielo no convierten al artista en un elegido, un genio consciente de su superioridad, sino que lo exponen a una inevitable experiencia dolorosa. El motivo de las «órdenes de las estrellas» se repite, cobrando una intensidad todavía más trágica, en un poema de 1922, en el que, por cierto, también se concentran numerosas referencias al frío:

Para unos el invierno es *arak* y ponche de ojos azules,
para otros es vino fragante con canela,
y a otros las órdenes saladas de las crueles estrellas
les es dado trasladar a una cabaña llena de humo ⁴¹⁴.

La reflexión metapoética, que tiene un peso excepcional en la obra de Mandelshtam, casi siempre se plasma en términos metafóricos, a través de imágenes pictóricas, arquitectónicas, biológicas o geológicas, que van de lo más tradicional a lo más complejo e inesperado. La clásica equiparación de la poesía al canto y a la música (cf. v.5, «me ordena cantar») es probablemente la opción más obvia, pero obedece a la misma pauta: evitar nombrar la poesía directamente. La frecuencia con la que Mandelshtam habla de la poesía en términos musicales desmiente el tópico según el cual los acmeístas «odiaban la música»⁴¹⁵ y renegaban de ella a favor de la arquitectura. Como siempre, la realidad es bastante más compleja que cualquier intento de clasificación.

⁴¹² Como indica A. Pyman (1994: 208) en su ya clásica *Historia del simbolismo ruso*, en la poesía de Andréi Bely, «el imaginario relacionado con las joyas tiende a deslumbrar» (*the jewel-imagery tends to dazzle*).

⁴¹³ Лирический герой Мандельштама обречен на творчество, он подчиняется приказу «танцующих звезд», символизирующих для него Судьбу и Необходимость, в то время как для Ницше и Белого они символизировали донисийский порыв.

⁴¹⁴ Кому зима — арак и пуш голубоглазый, / Кому — душистое с корицею вино, / Кому — жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано (Mandelshtam, 2009: 122).

⁴¹⁵ Por ejemplo, K. Chukovski (2014: 403) menciona este tópico en una de sus reseñas, aunque casi al instante se desmiente para afirmar que los acmeístas «no podrán desprenderse de la música»: «¿Y qué es

vv.5-6 La segunda estrofa está llena de imperativos dirigidos al sujeto lírico en una situación comunicativa un tanto difusa: ¿es el «oro» celeste quien formula así sus «órdenes» o es el propio sujeto lírico quien de repente empieza a hablarse a sí mismo en segunda persona, obedeciendo al imperativo de la creación? La ausencia de comillas hace que estos cambios de óptica comunicativa se entiendan más bien como una especie de monólogo-diálogo interior, al que Mandelshtam alude en su ensayo sobre François Villon: «Un poeta lírico es por su naturaleza un ser hermafrodita, capaz de innumerables desdoblamientos en nombre del diálogo interior»⁴¹⁶. Pero independientemente de la atribución de las voces, el cambio brusco de una narración en primera persona a un imperativo dirigido al mismo sujeto produce un importante efecto emocional. Mandelshtam utiliza este procedimiento en más de una ocasión, y quizás el efecto más impactante se produce en el poema de 1930 sobre la vuelta a San Petersburgo/Leningrado, donde el tono confesional e íntimo que corresponde a la «primera persona» («he vuelto a mi ciudad, conocida hasta las lágrimas...») contrasta con la insistencia casi amenazadora de la segunda voz, de la que tampoco se sabe si es interior o exterior («has vuelto aquí, pues, traga cuanto antes / el aceite de pescado de las farolas fluviales de Leningrado»)⁴¹⁷. El tormento que acompaña al «canto» inducido por los astros y consiste en amar, recordar y llorar podría ser una versión comprimida del mito petrarquista, el recuerdo doloroso de la amada perdida que se convierte en una fuente de inspiración. Pero teniendo en cuenta el contexto del poema, más existencial que amoroso, y la ausencia de referencias explícitas a la amada, más bien se trataría de un trasunto de la anamnesis platónica (Gaspárov, M., 2017: 52). En cuanto al primer imperativo, *томись* («languidece»), este verbo suele denotar un sufrimiento difuso provocado por la incertidumbre, la espera o la privación de libertad, pero también por la añoranza. En la poesía se combina muchas veces con el sustantivo *тоска* («angustia»), que aparecerá en el v.11.

vv.7-8 La luz débil, opaca (*тусклый*) de la luna o las estrellas es un tópico de la poesía romántica. Lo que no es tan normal es combinar este epíteto con la palabra «planeta»⁴¹⁸, y esta combinación inusual ayuda a «des-romantizar» la trillada imagen, privándola de sus connotaciones elevadas. La referencia a la pelota y la comparación del rayo de la estrella con un alfiler van en la misma dirección, desafiando la idealización de la vocación poética⁴¹⁹. Por otro lado, con este epíteto Mandelshtam vuelve a los colores desvaídos

un estilo arquitectónico si no el ritmo musical de la piedra?» (Акмеистам не уйти от музыки... И что такое архитектурный стиль, как не музыкальная ритмика камня?).

⁴¹⁶ Лирический поэт по природе своей — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога (Mandelshtam, 2010: 17).

⁴¹⁷ Я вернулся в мой город, знакомый до слез... / [...] / Ты вернулся сюда — так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских ночных фонарей (Mandelshtam, 2009: 152). Y. I. Levin (1998 [1975]: 23) considera que en este caso se trata de un cambio de «puntos de vista» (el punto de vista «egocéntrico» se sustituye por un punto de vista «desde fuera»), pero también podría tratarse de un diálogo interior, que el sujeto lírico entabla consigo mismo.

⁴¹⁸ El único precedente en la poesía rusa se encuentra en el poema de Lérmonov «La muerte» («Смерть», 1830), pero se trata de un texto juvenil que no forma parte del canon: «Tan solo los planetas opacos, pasando de largo, / apenas lanzaban una chispa en el trayecto» (Лишь тусклые планеты, пробегая, / Едва кидали искру на пути, Lérmonov, 2014: I, 150).

⁴¹⁹ El contraste de estos versos con la visión de la poesía que los simbolistas heredaron de la poesía romántica queda muy patente si los comparamos con un poema temprano del propio Mandelshtam, marcadamente simbolista, que el poeta no llegó a publicar: «¡Sé vengador de los mundos inexistentes, oh,

que prevalecen en su poesía temprana, en contraste con el «oro», mencionado en la primera estrofa, que parece más del gusto de Andréi Bely⁴²⁰. En cuanto a la mención de la pelota, aparte de ser una imagen marcadamente cotidiana que contrasta con la visión romántica de la poesía, podría constituir una alusión a otra gran figura del simbolismo ruso, Valeri Briúsov, quien también rimó мяч (*miach*, «pelota») con плач (*plach*, «llanto») (Lekmánov, 2000: 100). Ambos poetas relacionan la imagen de la pelota con el destino, pero para Briúsov es una metáfora de la vida, una especie de trasunto de la rueda de la fortuna⁴²¹, y para Mandelshtam se trata de un mensaje del «más allá», que por el capricho del destino cae en manos del «músico alarmado». Por otro lado, el sujeto lírico que se ve obligado a coger en el vuelo una pelota arrojada desde el cielo constituye un contraste manifiesto con el protagonista del poema de Bely «En las montañas» («Ha ropax», Bely, 1994: I, 68-69), que desafía al cielo en un arrebató dionisiaco tirándole una piña (Stratanovski, 2004: 215).

vv.9-10 La fórmula так вот («entonces, ese/esa es...»), que denota sorpresa ante el descubrimiento de algo que no coincide con las expectativas, se utiliza tanto en el lenguaje cotidiano como en la poesía clásica desde la época de Pushkin:

¡Entonces, es ahí donde se escondía mi perdición!
 ¡Era el hueso quien me amenazaba de muerte!⁴²²

¡Entonces, esa es la suerte de tus hijos,
 oh, Roma, oh, potencia sonora!⁴²³

En «Me estremezco de frío», lo que se frustra son las expectativas sobre la vocación poética típicas del simbolismo ruso, centradas en el «vínculo» privilegiado que los poetas establecen supuestamente con una realidad superior o el mundo del más allá⁴²⁴. Gumiliov en su manifiesto «La herencia del simbolismo y el acmeísmo» («Наследие символизма и акмеизм», 1913) reprocha al simbolismo ruso su coqueteo con esta presunta realidad superior a través del misticismo, la teosofía y el ocultismo, e insiste en que lo

artista, / concede existencia a los inexistentes; / envuelve con una nube nebulosa tu trípode / y entiende el paraíso volador de las estrellas que caen!» (Несозданных миров отмститель будь, художник, / Несуществующим существование дай; / Туманным облаком окутай свой треножник / И падающих звезд пойми летучий рай! Mandelshtam, 2010: 152).

⁴²⁰ Como señala D. Mirski (1992: 717), en Bely «el mundo inmaterial de símbolos y abstracciones parece un espectáculo lleno de color y fuego [...] una especie de “show” metafísico brillante, divertido, pero no del todo serio» (невещественный мир символов и абстракций кажется зрелищем, полным цвета и огня [...] некое метафизическое “шоу”, блестящее, забавное, но не вполне серьезное).

⁴²¹ Pero seré sabio. No hay que discutir. / Es vana la queja, inútil el llanto. / ¡Que hacia arriba y hacia abajo, ligera y rápida, / se mueva la vida, como una pelota de colores! (Но буду мудр. Не надо спора. / Бесцелен ропот, тщетен плач. / Пусть вверх и вниз, легко и скоро, / Мелькает жизнь, как пёстрый мяч! Briúsov, 1912: 93).

⁴²² Так вот где таилась погибель моя! / Мне смертию кость угрожала! (Pushkin, 1950: II, 103). Esa es la última exclamación del príncipe Oleg al ver a la serpiente que se escondía en la calavera de su caballo, al que él había alejado de su vera para intentar huir del destino que le habían vaticinado unos magos.

⁴²³ Так вот судьба твоих сынов, / О Рим, о громкая держава! (Pushkin, 1950: IV, 213).

⁴²⁴ La segunda «generación» de simbolistas [...] desarrolló una visión neoplatónica de la naturaleza y la función de la palabra y la obra artística, cuyo valor radicaba en su conexión con la realidad superior del reino espiritual (*The second “generation” of symbolists [...] developed a Neoplatonic understanding of the nature and function of the word and artwork, the value of which lay in its connection to the greater reality of the ideal realm*, Goldberg, 2011: 9).

incognoscible no se puede conocer, como su propio nombre indica, y por lo tanto «todos los intentos de ir en esa dirección son impúdicos»⁴²⁵. La distancia que separa al ser humano de las estrellas es insuperable y hay que tener valor para admitirlo: «Toda la belleza, todo el significado sagrado de las estrellas consiste en estar infinitamente lejos de la tierra, y ningún éxito de la aviación ayudará a acercarlas»⁴²⁶. Según Gumiliov, la postura acmeísta ante el mundo del más allá consiste en no olvidarse nunca de su existencia, pero en vez de «ofender al propio pensamiento con suposiciones más o menos verosímiles», se trata de reflejar lo que siente el ser humano al contacto con el misterio, «representar el alma en aquellos momentos en los que ella tiembla al acercarse a lo distinto; pero entonces no tiene que hacer otra cosa que estremecerse»⁴²⁷. Es exactamente en lo que se centra Mandelshtam en este poema, que empieza con la mención del estremecimiento. Por eso no es de extrañar que Gumiliov en su reseña a la segunda edición de *Piedra* citara este poema para alabar que Mandelshtam «sintiese en lo misterioso un verdadero peligro para su “yo” humano y lo temiese con un miedo animal»⁴²⁸. El encabalgamiento que separa el epíteto настоящая («verdadero») del sustantivo связь («vínculo, relación»), enfatizado también por la rima, refuerza la impresión de sorpresa y decepción: el verdadero vínculo con el «mundo misterioso» no es como lo prometían los simbolistas, es estremecedor y doloroso.

v.11 El sentimiento que invade al «músico» se describe como тоска, un concepto que muchos lingüistas consideran clave para la visión del mundo reflejada en la lengua rusa (языковая картина мира), insistiendo en que se trata de una «configuración conceptual» (концептуальная конфигурация) que tan solo se da en esta palabra concreta, mientras que «sus equivalentes traducidos no llegan a incluir parte de los elementos importantes de su significado»⁴²⁹. Las definiciones que ofrecen distintos diccionarios suelen apelar a otros sentimientos, que no coinciden exactamente con este concepto (ansiedad, aburrimiento inquietante, desaliento, melancolía, etc.). Zalizniak, Levóntina y Shmeliov (2012: 27) proponen la siguiente descripción basada en el método de los «primitivos semánticos» de Anna Wierzbicka:

Тоска es lo que siente una persona que desea algo sin saber exactamente qué, y tan solo sabe que es inaccesible. Cuando el objeto de тоска puede ser determinado, normalmente es algo perdido que tan solo se conserva en recuerdos difusos [...] En cierto sentido,

⁴²⁵ Все попытки в этом направлении — нецеломудренны (Gumiliov, 1990: 58).

⁴²⁶ Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе (Gumiliov, 1990: 58).

⁴²⁷ Не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками [...] изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному, но тогда она должна только содрогаться (Gumiliov, 1990: 59).

⁴²⁸ Он чувствует в таинственном подлинную опасность для своего человеческого «я» и боится ее звериным страхом (Gumiliov, 1990: 201). Hay que tener en cuenta que para Gumiliov, las referencias a lo animal son un halago, no un reproche. En su manifiesto acmeísta el poeta no opone lo animal a lo humano, sino a cierta actitud enfermiza relacionada con renegar de su propio cuerpo, que él reprocha a los simbolistas: «Como adamistas, somos un poco animales del bosque, y en ningún caso renegaremos de aquello que tenemos de animal a cambio de neurastenia» (Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению, Gumiliov, 1990: 57).

⁴²⁹ Их переводные эквиваленты не включают каких-то важных составляющих их значения (Zalizniak, Levóntina y Shmeliov, 2012: 185).

cualquier *тоска* podría ser representada metafóricamente como *тоска* de la patria celeste, el paraíso perdido⁴³⁰.

En el v.11 el sustantivo *тоска* se combina con un epíteto que no pierde su intensidad emocional a pesar de que se trate de una colocación muy usual, tanto en la poesía como en la prosa. *Щемящий* es un adjetivo relacionado etimológicamente con el verbo *щемить* («apretar») que puede aplicarse tanto al dolor físico (especialmente en el corazón o en la garganta) como al sufrimiento anímico (un sentimiento, un recuerdo y, muy especialmente, *тоска*). En todos los casos, se trata de un dolor que produce ganas de llorar. El efecto expresivo del epíteto puede deberse al hecho de que invite a conceptualizar el dolor físico como anímico y viceversa.

v.12 Para referirse a una desgracia, *беда* es una de las opciones más expresivas, que en este caso se intensifica con el verbo *страстись*, que no significa simplemente «ocurrir», sino «ocurrir algo muy grave». O. Ronen (1983: 69) considera que este verso remite a «La pequeña barraca de feria» («Балаганчик», 1908), una conocida obra de teatro del simbolista Alexandr Blok, en la que Pierrot y Arlequín descubren que Colombina, la novia idealizada de ambos, no era más que una figura de cartón y cantan a la luz de una estrella: «¡Ay, qué desgracia ha ocurrido!»⁴³¹ En principio, al tratarse de una colocación bastante frecuente en el ruso estándar, es difícil afirmar que exista una relación entre ambos textos, pero también es cierto, tanto en el drama lírico de Blok como en el poema de Mandelshtam, que la «desgracia» tiene que ver con el desmoronamiento de un mito simbolista: el del Eterno Femenino o el de la vocación poética como fuente de la felicidad más sublime. Aparte de varios precedentes en la tradición romántica y post-romántica (el mito de los «poetas malditos», etc.), la visión del arte como sufrimiento está muy presente en la obra de Innokenti Ánnenski (1855-1909), quizás el más pesimista de los simbolistas rusos, en el que los acmeístas veían a su precursor más directo. S. Stratanovski (2004: 216) recuerda en este contexto un poema suyo de 1908 que describe el sufrimiento del arco y las cuerdas de un violín:

Y era un tormento para ellos
aquello que a la gente le parecía música⁴³².

El joven Nikolái Gumiliov, también en 1908, volviendo a relacionar la música y el dolor, escribió su «Violín mágico» («Волшебная скрипка»), una solemne advertencia poética que lleva al paroxismo la idea del arte como sufrimiento y sobre todo como sacrificio órfico:

Te cansarás y te ralentizarás, y el canto se interrumpirá por un instante,
y ya no podrás gritar, moverte ni respirar:
al instante los lobos rabiosos, en un frenesí ávido de sangre,

⁴³⁰ *Тоска* — это то, что испытывает человек, который чего-то хочет, но не знает точно, чего именно, и знает только, что это недостижимо. А когда объект тоски может быть установлен, это обычно что-то утерянное и сохранившееся лишь в смутных воспоминаниях [...] В каком-то смысле всякая тоска могла бы быть метафорически представлена как тоска по небесному отечеству, по утерянному раю.

⁴³¹ Ах, какая страслась беда! (Blok, 2014: VI, 15). En el poema de Mandelshtam, sin embargo, el sustantivo precede al verbo, y por lo tanto no se trata de una cita literal: Какая беда страслась!

⁴³² И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось (Ánnenski, 1990: 87).

te clavarán los dientes en la garganta, te pondrán las patas en el pecho⁴³³.

Aunque esta visión de la vocación poética es mucho más aterradora que la que ofrece Mandelshtam, el frío y la angustia también aparecen aquí como compañeros inevitables del sacrificio iniciático del «violinista»:

Y el angustioso frío mortal te envolverá el cuerpo como una tela⁴³⁴.

Como señala S. Avérintsev (2011: 149), «el tema de la iniciación mortalmente peligrosa constituye un denominador común» para ambos poetas acmeístas, aunque en el caso de Gumiliov «la escenificación de una sangre fría marcial, casi deportiva frente a la iniciación constituye un contraste bastante obvio con aquello que encontramos en Mandelshtam»⁴³⁵.

vv.13-16 Los elementos cotidianos que aparecen en la última estrofa (la tienda de moda como parte de la escena «real» y el alfiler como término de comparación) tienen que ver con el nuevo estilo del Mandelshtam acmeísta, mucho más permeable para los objetos cotidianos que el mundo minimalista de la lírica temprana (Toddes, 2019: 277-278). En la versión de 1937, la tienda de moda desaparece, y con ella toda posibilidad de ubicar al sujeto lírico en un espacio concreto, por ejemplo, un paisaje urbano. De esta manera, el cielo con los astros (¿un solo astro?) se convierte en la única referencia espacial. La comparación del rayo de la estrella con un alfiler, expresada en la primera versión con el llamado «caso instrumental de comparación»⁴³⁶, en la versión de 1937 se convierte en una metáfora, que materializa el alfiler otorgándole una realidad aún más amenazadora. Además, teniendo en cuenta que el caso instrumental de comparación suele referirse a situaciones transitorias, mientras que la metáfora tiende a registrar cualidades que se entienden como esenciales (Zalizniak, 2013: 453), en el primer caso la amenaza se ve como puntual (la estrella puede descender una vez, casi por casualidad), pero la nueva versión da a entender que el alfiler siempre está ahí, acechando. El cambio del epíteto va en la misma dirección: la referencia neutra a un efecto óptico (el rayo que se alarga tanto que parece una aguja) se sustituye por una impactante imagen antipoética, que además intensifica la impresión de materialidad táctil del «alfiler»⁴³⁷. Algo similar ocurre también

⁴³³ Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье, / И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, / Тотчас бешеные волки в кровожадном иступлении / В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь (Gumiliov, 1988: 114).

⁴³⁴ И тоскливый смертный холод обовьет, как тканью, тело (Gumiliov, 1988: 114).

⁴³⁵ Тема смертельно опасного посвящения составляет общий знаменатель между образными системами [...] хотя гумилевская инсценировка воинской, почти спортивной хладнокровности перед лицом посвящения представляет довольно очевидный контраст тому, что мы находим у Мандельштама.

⁴³⁶ En ruso la comparación expresada con el caso instrumental sin preposición («творительный сравнения») se sitúa a caballo entre la comparación explícita con la conjunción как, «como», y la metáfora, porque supone «una relación semántica más cercana entre los términos de la comparación que un giro comparativo» (более тесные смысловые отношения между членами сравнения, нежели сравнительный оборот, Kozhévnikova, 2009: 443).

⁴³⁷ Para O. Ronen (1983: 69), en el primer caso se trataba de un trasunto de la tienda de moda, un «elegante alfiler largo para sombrero [...] peligroso, pero tentador» (*fashionable long hat pin [...] dangerous but tempting*), y en la versión de 1937 «el alfiler oxidado» es «tan repulsivo como los presagios y los acontecimientos de aquel año aciago» (*as repulsive as the omens and events of that lethal year*). En otra ocasión Ronen (2002: 97) conjetura que en este poema Mandelshtam hibrida la tradición romántica

con el verbo: un alfiler que descende al corazón puede pincharlo, pero detrás del verbo достать («alcanzar») se presupone una actitud bastante más amenazadora: una vez más, parece que la estrella está acechando al «músico» para asestarle un golpe. Otro elemento nuevo consiste en la descripción del movimiento hipotético de la estrella, que mantiene su centelleo constante, pero además se estremece, exactamente igual que el sujeto lírico al principio del poema. Curiosamente, la «irregularidad» de este movimiento de la estrella tiene varios precedentes en la poesía rusa del siglo XIX: O. Ronen (1983: 68-69) cita versos de Yevgueni Baratynski (1800-1844) y Apollón Grigóriev (1822-1864) en los que el vuelo de una estrella o un cometa —símbolo de una desgracia o una premonición infausta— se describe justo como «irregular» (неправильный)⁴³⁸. En cuanto a la equiparación de los rayos de luz con objetos punzantes, es probable que Mandelshtam tuviera en cuenta un poema del simbolista Valeri Briúsov (1873-1924) escrito en 1906, donde el poder aterrador de los astros sobre el ser humano también se asocia con la sensación de frío:

El frío, que inmoviliza secretamente el cuerpo,
el frío que hechiza el alma...

De la luna se extienden los rayos,
tocan el corazón como agujas⁴³⁹.

Pero también es posible que esta imagen esté relacionada con Ananke, la personificación de lo inevitable en la mitología griega, y su atributo punzante, el huso. Como señalan Kijnei y Mérkel (2013: 85), en este poema «la imagen metafórica *estrellas=alfileres* tiene la misma semántica de la inevitabilidad del hado que el huso en el mito clásico»⁴⁴⁰. Sea cual fuera su origen literario o mitológico, las estrellas punzantes seguirán apareciendo en la obra de Mandelshtam con una regularidad obsesiva, como una paráfrasis de la misma metáfora («centellean los alfileres dorados de las estrellas»⁴⁴¹) o a través de otras imágenes, unas más apacibles y otras más aterradoras:

De la última estrella indoloro se apaga el pinchazo⁴⁴².

En el entramado de la estera miraban las punzantes estrellas [...]

¡No hay luz más que en la mentira punzante de las estrellas!⁴⁴³

(Tiútchev, Turguénev) con «la imagen de un rayo que atraviesa el corazón» proveniente de ciencia ficción, en concreto, de *The Crystal Egg*, de H. G. Wells.

⁴³⁸ La noción de un vuelo irregular, trazo irregular, temblor irregular, trágicamente sin propósito en Baratynski, trágicamente intencionado en Grigóriev, absurda y accidentalmente cruel en Mandelshtam es la misma (*The notion of the irregular flight, irregular streak, irregular quiver, tragically aimless in Baratynskij, tragically purposeful in Grigor'ev, senselessly and accidentally cruel as blood poisoning in M., is the same*).

⁴³⁹ Холод, тело тайно сковывающий, / Холод, душу очаровывающий... / От луны лучи протягиваются, / К сердцу иглами притрагиваются (Briúsov, 1961: 302). Señalado por O. Lekmánov (2000: 100).

⁴⁴⁰ Metaforический образ *звезды=булавки* несет ту же семантику неотвратимости фатума, что и «веретено» в античном мифе.

⁴⁴¹ Мерцают звезд булавки золотые (Mandelshtam, 2009: 93).

⁴⁴² Последней звезды безболезненно гаснет укол (Mandelshtam, 2009: 116).

⁴⁴³ В плетенку рогожи глядели колючие звезды [...] И только и свету, что в звездной колючей неправде! (Mandelshtam, 2009: 142)

Tampoco faltarán referencias más tradicionales a los astros como elementos del sublime paisaje nocturno. En los *Cuadernos de Vorónezh*, la percepción de los astros se volverá aún más ambigua y compleja, tamizada además por el creciente interés del poeta por la física, y se integrará en visiones apocalípticas como las de los «Versos del soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», 1937). En la lírica acmeísta de Mandelshtam, la respuesta a la hostilidad del cielo y las estrellas consistirá en desafiarlos con otro objeto punzante: la «fina aguja» de una catedral gótica. Así lo formula el poeta en segunda parte del díptico «astrófobo» de 1912:

Odio la luz
de las estrellas monótonas.
¡Te saludo, mi delirio de hace tiempo,
crecimiento de la torre ojival!

Piedra, ¡sé encaje,
y conviértete en telaraña:
el pecho vacío del cielo
hiere con tu fina aguja⁴⁴⁴!

Al rechazar la idea simbolista del poeta como teúrgo, el acmeísmo reivindicaba la imagen del artista como artesano, un creador terrenal consciente de sus limitaciones pero orgulloso de su maestría técnica, como diría Mandelshtam, «la capacidad carnívora de medición a ojo de un simple ebanista»⁴⁴⁵. En este contexto, la arquitectura, y muy especialmente la arquitectura gótica, se convierte para el poeta en un símbolo de la creatividad terrenal humana, la mejor manera de sobrellevar la angustia de la propia vulnerabilidad, «respetando las tres dimensiones del espacio»⁴⁴⁶ en las que nos ha tocado vivir. La idea de que la existencia humana en la tierra cobra solidez a través de la arquitectura se reflejará en numerosos poemas y se desplegará con una nitidez programática en dos textos centrales de *Piedra*: «Nôtre-Dame» y «Hagia Sophia».

⁴⁴⁴ Я ненавижу свет / Однообразных звезд / Здравствуй, мой давний бред — / Башни стрельчатой
рост! / Кружевом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань!
(Mandelshtam, 2009: 56). El poeta insistirá en la misma imagen en su manifiesto «La mañana del
acmeísmo» («Утро акмеизма», 1913): «Una buena flecha de un campanario gótico es incisiva porque toda
su razón de ser consiste en punzar el cielo, reprocharle que esté vacío» (Хорошая стрела готической
колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.
Mandelshtam: 2010: 25).

⁴⁴⁵ Хищный глазомер простого столяра (Mandelshtam, 2009: 66).

⁴⁴⁶ Пиетет к трем измерениям пространства (Mandelshtam, 2010: 24).

Notre Dame

Este poema concluía la primera publicación conjunta de seis autores —Gumiliov, Gorodetski, Ajmátova, Zenkévich, Nárbut y Mandelshtam— que habían participado en las reuniones del llamado «Gremio de los poetas» («Цех поэтов»)⁴⁴⁷ y acabaron proclamando un movimiento propio: el acmeísmo o adamismo. La primera denominación venía del griego ἀκμή, «cumbre, cúspide» o «el mayor grado de algo, la flor, la época del florecimiento»⁴⁴⁸, y la segunda, del nombre bíblico del primer hombre, que Gumiliov asociaba con la aceptación entusiasta del mundo terrenal, la claridad de la expresión y la masculinidad idealizada, en oposición al simbolismo ruso, centrado en lo etéreo y lo inefable y obsesionado con el Eterno Femenino. La muestra de diez poemas que apareció en la revista *Apollón* en marzo de 1913 estaba llamada a «servir de ilustración»⁴⁴⁹ a los manifiestos del nuevo movimiento que Nikolái Gumiliov y Seguéi Gorodetski habían publicado dos meses antes en la misma revista. Es probable que el artículo de Mandelshtam «La mañana del acmeísmo» («Утро акмеизма») fuese concebido para la misma ocasión, como un tercer manifiesto⁴⁵⁰, aunque al final no llegara a publicarse hasta 1919. En todo caso, los dos poemas incluidos en la primera muestra acmeísta, especialmente «Notre Dame», resumen las ideas clave del artículo, aunando las declaraciones teóricas con su plasmación poética. Si Gumiliov y Gorodetski teorizaron sobre la importancia del mundo material, el equilibrio⁴⁵¹ y el papel del poeta como artesano, Mandelshtam convirtió la materialidad, la estabilidad del edificio y la vocación edificadora del ser humano en temas centrales de su poesía. A partir de entonces se iría forjando su reputación de poeta «que siente la arquitectura como pocos»⁴⁵² y «ama los

⁴⁴⁷ Una especie de club literario organizado por Gumiliov y Gorodetski en 1911 para discutir y pulir los aspectos técnicos del verso, sin cerrar las puertas a ninguno de los movimientos artísticos del momento. La palabra «Gremio» remite a las agrupaciones de artesanos medievales y opone la idea del poeta como artesano a la visión simbolista del poeta como mago o sacerdote.

⁴⁴⁸ Высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора (Gumiliov, 1990: 55). En su clásico artículo de 1973, O. Ronen (2002: 16) demostró que el título del primer poemario mandelshtamiano, «Камень» (*Piedra*), podía constituir un anagrama de la palabra ἀκμή: *Kamen* – *Akmé*.

⁴⁴⁹ «Los poemas que se publican aquí pertenecen a poetas que comparten las ideas expuestas en los artículos de N. Gumiliov y S. Gorodetski en el volumen de enero de *Apollón*, y pueden hasta cierto punto servir de ilustración a las consideraciones teóricas expresadas en esos artículos» (Печатаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединенным теми идеями, которые были изложены в статьях Н. Гумилева и С. Городецкого в январской книжке «Аполлона» и могут до некоторой степени служить иллюстрацией к высказанным в этих статьях теоретическим соображениям, Gumiliov *et al.*, 1913: 30).

⁴⁵⁰ Algunos investigadores, como P. Steiner (1977: 240), J. G. Harris (en su comentario a la edición inglesa de la prosa teórica del poeta, Mandelshtam, 1979: 583) o N. Struvé (1992: 148), defienden esta hipótesis, mientras que otros (Mets, en Mandelshtam, 2010: 483) ponen en duda la fecha de creación indicada por el propio autor (1912) y la sitúan entre finales de 1913 y principios de 1914, en el contexto de los debates no solo con los simbolistas, sino también con los futuristas.

⁴⁵¹ Según Gumiliov (1990: 55), el acmeísmo «exigía un mayor equilibrio de fuerzas y un conocimiento más exacto de las relaciones entre el sujeto y el objeto que en el simbolismo» (требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме). Por su parte, Gorodetski (1913: 46) afirmó en su manifiesto: «El arte es, ante todo, un estado de equilibrio. El arte es solidez» (Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность).

⁴⁵² Архитектуру Мандельштам почувствовал, как редко кто из поэтов (G. Gershenkroin en su reseña de 1916, citada en Mandelshtam, 1990a: 224).

edificios como otros poetas aman las montañas o el mar»⁴⁵³. Su fascinación por la arquitectura también lo lleva a «pensar sobre casi todas las cosas en términos arquitectónicos»⁴⁵⁴ (Állenov, 2003: 214). En sus escritos cobran protagonismo las analogías entre la poesía y la arquitectura, en contraste con el discurso simbolista, que explotó hasta la saciedad la equiparación tradicional de la poesía a la música (Steiner, 1977: 242; Kantor-Kazovski, 2001: 98). Pero, aparte de la polémica entre el acmeísmo y el simbolismo, este «arquitecturocentrismo» obedece sobre todo a la lógica de la evolución interna del mundo poético mandelshtamiano. El miedo al vacío y la angustia existencial frente a un universo sin límite, que predominaban en la lírica temprana, a partir de 1912 cedieron paso a la afirmación jubilosa de la existencia⁴⁵⁵, materializada en la cultura y en el arte. Como objetos tridimensionales que desafían al vacío y testimonios de la capacidad creadora del ser humano, los edificios ocupan un lugar privilegiado en este nuevo mundo poético. En la última edición de *Piedra* (1923) hay cuatro poemas dedicados a monumentos arquitectónicos, «Notre Dame» y «Hagia Sophia» («Айя-София»), que siempre se publicaron juntos, a modo de díptico, «Almirantazgo» («Адмиралтейство») y, finalmente, «Al salir corriendo a la plaza, libre» («На площадь выбежав, свободен»), inspirado en la catedral sanpetersburguesa de la Virgen de Kazán. Los cuatro textos comparten la misma entonación solemne y celebran tanto la abrumadora realidad física del material —el mismo que figura en el título del poemario— como la maestría de los arquitectos, capaces de convertir la piedra en encaje⁴⁵⁶. Al mismo tiempo, la piedra se presenta como metáfora de la palabra, y la labor del alarife como metáfora de la creación poética. El díptico dedicado a las catedrales más emblemáticas de la historia —Santa Sofía y Nuestra Señora de París— también podría formar parte de una especie de tríptico sobre tres religiones cristianas: el protestantismo representado en «El luterano» («Лютеранин»), el cristianismo ortodoxo en «Hagia Sophia» y el catolicismo en «Notre Dame» (Brown, 1973: 189, Gaspárov, M., 2017: 63). Ese es el orden en el que los tres textos aparecen en los poemarios, aunque el tono cotidiano del primero, que no describe un templo, sino la modesta procesión que acompaña a un entierro, contrasta con la solemnidad de otros dos. En todo caso, ninguno de los tres puede considerarse un poema religioso propiamente dicho. Sea cual fuera la relación de Mandelshtam con el cristianismo⁴⁵⁷, su mundo poético «no es religiocéntrico sino culturocéntrico» (не веро-,

⁴⁵³ Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море (Gumiliov, 1990: 175).

⁴⁵⁴ Мандельштам [...] рассуждает едва ли не обо всем в архитектурных категориях.

⁴⁵⁵ Es probable que este cambio de actitud tuviera que ver con las circunstancias biográficas del poeta: a partir de 1912 su salud mejoró y la amenaza de una muerte prematura había quedado atrás (Stratanovski, 2004: 219).

⁴⁵⁶ Cf. la exhortación «¡Piedra, sé encaje / y conviértete en telaraña!» (Кружевом, камень, будь / И паутиной стань! Mandelshtam, 2009: 56) en «Odio la luz de las estrellas monótonas» («Я ненавижу свет однообразных звезд», 1912), otro poema que proclama el distanciamiento del simbolismo y los principios de la nueva poética acmeísta.

⁴⁵⁷ El poeta abraza el cristianismo en 1911, aunque, a pesar de su fascinación por la magnificencia del rito católico y ortodoxo, se decanta por la iglesia metodista. Las razones que lo llevaron a dar este paso siguen siendo objeto de debate. Así, S. Avérintsev (2011: 66-76), en su introducción a la edición de 1990 (Mandelshtam, 1990b), alude a la crisis religiosa que Mandelshtam sufrió en 1910 y conjetura sobre los posibles motivos espirituales de su conversión, mientras que el hermano del poeta (Mandelshtam, Y., 1995) aseguraba que se trataba de un mero trámite para sortear las restricciones discriminatorias que limitaban el acceso de estudiantes judíos a las universidades rusas. Los datos de archivo confirman que en los años 1910

а культуроцентричный, Nérler, 2014: 156), y las distintas iglesias tienen cabida en él tan solo como fenómenos constitutivos de la cultura europea, en la misma medida que la guerra de Troya, las novelas de Dickens o el teatro de Racine. En una carta de 1909, el joven Mandelshtam ya supeditaba el sentimiento religioso a la fuerza persuasiva del arte:

¿Es que al entrar bajo las bóvedas de Notre Dame uno reflexiona sobre la verdad del catolicismo y no se vuelve católico por el mero hecho de encontrarse bajo esas bóvedas?⁴⁵⁸

A nivel formal, la impresión de estabilidad «arquitectónica» del poema se refuerza gracias a la rima abrazada *aBBa*, con rimas consonantes agudas en el primero y el último verso y llanas en los versos centrales. La estructura métrica está formada por hexámetros yámbicos, con algunas variaciones rítmicas que permiten llamar la atención sobre la tercera estrofa, el clímax temático y estructural del poema (Gaspárov, M., 2017: 71). N. Struvé (1992: 151) señala que se trata de un metro solemne, muy propio del siglo XVIII, rechazado por la poesía romántica y rehabilitado por Tiútchev, uno de los poetas preferidos de Mandelshtam. Un metro largo y complejo, y por lo tanto no especialmente frecuente, el hexámetro yámbico (o el yambo de seis pies, en la terminología rusa) ocupa un lugar importante en la producción poética de Mandelshtam (Frolov, 2009: 108-109), algo que reforzó seguramente su reputación de «clasicista». Entre los 16 poemas escritos con este metro figuran varias de sus obras más representativas y programáticas de la época de *Piedra*, como «Notre Dame», «Almirantazgo», «Insomnio. Homero. Velas turgentes» («Бессонница. Гомер. Тугие паруса»), «Най оропéндолas en los bosques» («Есть иволги в лесах») o varios poemas sobre Roma. Según la observación de D. Frolov (2009: 109), para Mandelshtam este metro parecía estar relacionado con «meditaciones sobre el oficio poético»⁴⁵⁹ y a la vez podía tener connotaciones antisimbolistas, dado que el poeta lo había abandonado durante los dos años en los que estuvo más influido por Viacheslav Ivánov y lo retomó cuando empezó a distanciarse de esta figura clave del simbolismo ruso.

la práctica de bautizos formales de judíos era muy extendida en la iglesia metodista de Finlandia (Katsis, 2008), y eso parece corroborar la interpretación «pragmática» de la decisión tomada por el poeta. Por otro lado, textos como «Skriabin y el cristianismo» («Скрябин и христианство») atestiguan un interés genuino por la religión, y en «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1922) Mandelshtam proclama que «hoy en día cualquier persona culta es cristiana» (теперь всякий культурный человек — христианин, Mandelshtam, 2010: 50). Parece muy acertada la interpretación de la actitud del poeta que propone C. Cavanagh (1995: 68): «El joven Mandelshtam quiere heredar la tradición cristiana occidental, entrando en sus iglesias, pero también quiere la libertad de salir de estas iglesias, de esta tradición a su antojo» (*The young Mandelstam seeks to inherit the Western, Christian tradition by entering its churches—but he also seeks the freedom to exit these churches, this tradition at will*).

⁴⁵⁸ Разве, вступая под своды Notre Dame, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами? (Mandelshtam, 2011: 361).

⁴⁵⁹ Размер остался сопряженным для Мандельштама с размышлениями о поэтическом ремесле.

Donde el juez romano juzgaba a un pueblo ajeno,
se yergue la basílica y, jubilosa y primera,
como otrora Adán, extendiendo los nervios,
enseña los músculos la bóveda ligera de crucería⁴⁶⁰.

- 5 Pero el plan secreto se delata por fuera:
aquí la fuerza de los arcos portadores se ha preocupado
de que la masa grávida no demoliera el muro,
y el ariete de la bóveda osada se mantiene inactivo.

- Labirinto de elementos, bosque inescrutable,
10 del alma gótica abismo razonador,
poderío egipcio y timidez del cristianismo,
el roble al lado del junco, y la plumada reina por doquier.

- Pero cuanto más atento, ¡oh fortaleza de Notre Dame!,
examiné tus costillas monstruosas,
15 más a menudo pensé: de la gravidez siniestra
un día yo también crearé belleza.

⁴⁶⁰ En un manuscrito aparece otra versión de la primera estrofa, que el poeta no llegó a publicar:

Hueco tentador de galerías de filigrana:
y, estirando los tendones y tensando los nervios,
como otrora Adán, misteriosa y primera,
enseña los músculos la bóveda ligera de crucería.

(Ажурных галерей заманчивый пролет — / И, жилы вытянув и напрягая нервы, / Как некогда Адам, таинственный и первый, / Играет мышцами крестовый легкий свод, Mandelshtam, 2009: 441).
Notemos que el poeta acabó descartando el epíteto «misterioso», muy del gusto simbolista, a favor de «jubiloso», más acorde al optimismo vitalista proclamado por en los manifiestos del acmeísmo.

vv.1-2 Los cuatro poemas «arquitectónicos» de *Piedra*, igual que un poema de 1937 dedicado a las catedrales de Reims y Laón (Mandelstam, 2009: 232), comienzan con un «gesto indicador» (указующий жест), que permite situar los edificios «retratados» en ellos también en el espacio extratextual (Állenov, 2003: 220). En «Notre Dame», la catedral se ubica no solo en un lugar físico, sino también en la historia de la cultura. En esta perspectiva «diacrónica» (Kantor, 1991: 64) o «arqueológica» (Weinstein, 2006: 86), el templo gótico se presenta como un punto en el que confluyen tres culturas: la romana («el juez»), la gala («el pueblo ajeno») y la cristiana. Aunque Nuestra Señora de París no es una basílica propiamente dicha, y su ubicación no coincide exactamente con la del tribunal romano (Steiner, 1977: 245, Gaspárov, M., 2015: 254), en «la realidad monstruosamente concentrada»⁴⁶¹ del poema la continuidad simbólica de la historia, entendida como «un único acto sincrónico»⁴⁶², importa más que la precisión fáctica o terminológica⁴⁶³. Así, la elección del término «basílica», aparte de sus connotaciones cultas y solemnes determinadas por el origen griego (Steiner, 1977: 244), tiene mucho que ver con su capacidad de designar dos edificios distintos que simbolizan dos elementos fundamentales de la cultura europea: el derecho romano (edificio judicial) y el cristianismo medieval (edificio religioso)⁴⁶⁴. Además, el poeta, que en más de una ocasión vio en las lecturas académicas una fuente de inspiración, podría haberse basado en un párrafo de la *Historia de Francia* de Jules Michelet (1876)⁴⁶⁵, que incluye todos los elementos mencionados en el poema e insiste en la paradójica continuidad entre la tradición cristiana y la romana: «Se sabe que, originariamente, la Iglesia cristiana no es otra cosa que la basílica del tribunal romano. La Iglesia se apropia del mismo pretorio en el que Roma la había condenado»⁴⁶⁶. Finalmente, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, el restaurador de Notre Dame e influyente teórico de la arquitectura, al que Mandelstam debe en gran parte su visión del arte gótico, comparó en varias ocasiones las grandes catedrales medievales con las basílicas romanas, como grandes espacios no compartimentados en los que la cátedra episcopal cumple una función a la vez religiosa y judicial⁴⁶⁷. La versión elevada, bíblica, de la palabra «juez» (судия, frente a la opción neutra, судья) marca desde el principio la solemnidad del tono. El hecho de que el poeta recalque la distancia entre el juez y el pueblo sometido no es una casualidad: para Mandelstam, la fusión de varios elementos heterogéneos, «ajenos» entre sí, determina la fecundidad de la cultura (Cavanagh, 1995: 72-73). Lo ajeno se convierte para él en «una fuente del impulso creativo» (источник творческого почина, Ronen, 2002: 47). Por ejemplo, en «No oí narraciones de Ossian» («Я не слышал рассказов Оссиана», 1914), Mandelstam reivindica el derecho a apropiarse poéticamente otras culturas y

⁴⁶¹ Чудовищно-уплотненная реальность (Mandelstam, 2010: 22).

⁴⁶² Единый синхронистический акт (Mandelstam, 2010: 179).

⁴⁶³ De la misma manera, en «Hagia Sophia» la Diana de Éfeso «ha permitido» (позволила) utilizar en la catedral cristiana sus 107 columnas de mármol en una especie de gesto magnánimo, mientras que en realidad el templo pagano había sido destruido con más de dos siglos de antelación (Faivre-Dupaigre, 1995: 270).

⁴⁶⁴ Cf. Weinstein (2006: 86).

⁴⁶⁵ <http://www.gutenberg.org/files/20415/20415-h/20415-h.htm> [consulta 21.09.2022].

⁴⁶⁶ *On sait que l'Église chrétienne n'est primitivement que la basilique du tribunal romain. L'Église s'empare du prétoire même où Rome l'a condamnée.* Señalado por Kantor, 1991: 65.

⁴⁶⁷ Cf. Viollet-le-Duc (1863: 265; 1858-1872: 2, 294).

tradiciones:

He recibido una herencia bendita:
los sueños errantes de bardos ajenos⁴⁶⁸.

El verbo que describe la posición de la basílica (стоять) significa «permanecer inmóvil en posición vertical», y esa estabilidad hierática, también presente en el comienzo de «Hagia Sophia»⁴⁶⁹, contrasta con la falta de apoyo en un mundo vacío e incierto que caracterizaba la lírica temprana de Mandelshtam (Toddes, 2019: 279). Con todo, se trata de una estabilidad basada en una potente dinámica interna, que se irá describiendo más adelante. Los epítetos «jubilosa y primera» se refieren a la bóveda de crucería, imagen central de la estrofa, que no será nombrada directamente hasta el cuarto verso. El hecho de que la bóveda comparta estas características con el Adán bíblico resulta más obvio en el original, teniendo en cuenta que la palabra свод («bóveda») es de género masculino. La combinación de un adjetivo cualitativo («jubiloso») y un adjetivo numeral ordinal («primero»), unidos con una conjunción coordinante como si se refiriesen a cualidades del mismo orden, causa cierto efecto de extrañamiento, haciendo que el adjetivo ordinal se acabe percibiendo como cualitativo, probablemente «principal» (ведущий) (Gaspárov, M., 2015: 255), o quizás «prístino» o «primordial», y se tiña de connotaciones positivas. Con todo, el sentido literal tampoco desaparece: Adán es el primer hombre y Notre Dame, con todos sus elementos constructivos, es el primer ejemplo de una gran catedral gótica en la historia⁴⁷⁰. En cuanto a la emoción que se atribuye a la bóveda, esta refuerza la analogía entre el edificio y el ser humano, desplegada en los versos posteriores. En «La mañana del acmeísmo»⁴⁷¹ hay un párrafo que desarrolla prácticamente la misma imagen y permite entender mejor su lógica interna: el poeta afirma que la piedra —materia física y metáfora de la palabra poética— «ha pedido ser admitida en una bóveda de crucería para participar en la jubilosa interacción de sus semejantes»⁴⁷² y con ello dar salida al «potencial dinámico que lleva dentro»⁴⁷³. Esta alegría de realizarse gracias a formar parte de un todo —un edificio o un enunciado poético— también tiene para el poeta una dimensión social. Tomando como punto de partida la visión del gótico como un reflejo perfecto de la sociedad medieval, desarrollada por Viollet-le-Duc (Kantor-Kazovski, 1991: 65), Mandelshtam alude reiteradamente a esta dimensión, por ejemplo, en su

⁴⁶⁸ Я получил блаженное наследство — / Чужих певцов блуждающие сны (Mandelshtam, 2009: 77).

⁴⁶⁹ A parar aquí / ha predestinado el Señor a los pueblos y a los reyes (Здесь остановиться / Судил Господь народам и царям, Mandelshtam, 2009: 61).

⁴⁷⁰ Así, según Viollet-le-Duc (1858-1872: 2, 285), «es la primera a ser empezada a partir de un plano amplio que pretendía satisfacer a la vez las tendencias religiosas y políticas de finales del siglo XII» (*c'est la première qui ait été commencée sur un plan vaste destiné à donner satisfaction aux tendances à la fois religieuses et politiques de la fin du XIIe siècle*).

⁴⁷¹ P. Steiner (1977: 240) fue uno de los primeros en analizar la llamativa coincidencia de temas e imágenes entre el artículo y el poema.

⁴⁷² La equiparación de la palabra bien empleada con una piedra que forma parte de una cúpula o una bóveda apareció inicialmente en el contexto de la retórica, por ejemplo, en *Sobre el estilo* de Demetrio (Kantor, 2001: 109).

⁴⁷³ Камень [...] как бы попросился в «крестовый свод» — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных. [...] скрытую в нем потенциально способность динамики (Mandelshtam, 2010: 24).

artículo sobre François Villon⁴⁷⁴:

El hombre medieval se consideraba a sí mismo tan necesario y conexo en el edificio del mundo como cualquier piedra en una construcción gótica, que soporta con dignidad la presión de sus vecinos y participa en el juego común de fuerzas como una apuesta indispensable⁴⁷⁵.

Notemos que el equilibrio arquitectónico y social se describe en términos lúdicos («juego común de fuerzas»), algo que también ocurre en el poema (cf. v.4).

v.3 El nombre de Adán (Адам, *Adam*) aparece al final del primer hemistiquio y rima con otras dos palabras clave que culminan la cuarta estrofa: «Notre Dame» y «crearé» (создам, *sozdam*)⁴⁷⁶. En el contexto de las declaraciones acmeístas, la mención de Adán hace pensar inmediatamente en el «adamismo», la segunda autodenominación del nuevo movimiento poético. Gumiliov (1990: 55) lo relacionaba con «una visión de la vida virilmente firme y clara»⁴⁷⁷ y Gorodetski (1913: 48) algunas veces se refirió a la actitud «adamista» ante el mundo en términos semejantes al poema mandelshtamiano⁴⁷⁸: se trata de ver «el microcosmos del cuerpo humano como “un mundo no menos jubiloso” que el macrocosmos de soles que se enfrían y se encienden»⁴⁷⁹. Mandelshtam, al reprochar a los simbolistas su obsesión por el más allá, aseguraba que ellos no se sentían a gusto «ni en la jaula del propio organismo, ni en la jaula del mundo»⁴⁸⁰, mientras que para crear algo perdurable es necesario aceptar la materialidad del mundo terrenal y del propio cuerpo: «Para construir con éxito, la primera condición consiste en tener un respeto genuino por las tres dimensiones del espacio: verlas no como una carga ni una casualidad ominosa, sino como un palacio otorgado por Dios»⁴⁸¹. El propio Mandelshtam nunca renegó del cuerpo, y eso lo distanciaba del simbolismo incluso en su lírica temprana, en la que más

⁴⁷⁴ El poeta francés se convierte en un gran referente para el movimiento acmeísta. Gumiliov lo menciona en su manifiesto de 1913 junto a Shakespeare, Rabelais y Théophile Gautier, asegurando que Villon constituye un ejemplo a seguir porque habla «de la vida que no duda en absoluto de sí misma, aunque tiene conocimiento de todo, sea Dios, el vicio, la muerte o la inmortalidad» (о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Gumiliov, 1990: 58). El artículo de Mandelshtam «François Villon», probablemente basado en un trabajo universitario previo de la época de su estancia en la Sorbonne, se publicó en *Apollón* en abril del mismo año como otra declaración acmeísta, acompañada de varios poemas traducidos por Gumiliov a modo de ejemplo.

⁴⁷⁵ Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил (Mandelshtam, 2010: 21).

⁴⁷⁶ C. Cavanagh (1995: 98) señala también que estas tres palabras clave riman con el apellido del poeta.

⁴⁷⁷ Мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь.

⁴⁷⁸ N. Struvé (1992: 152-153) considera que Gumiliov y Gorodetski hacen más hincapié en la naturalidad «animal», mientras que Mandelshtam entiende el adamismo como el retorno «a las tareas creativas primigenias del hombre hecho a la imagen y semejanza de Dios» (к изначальным творческим заданиям богоподобного человека).

⁴⁷⁹ Не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц.

⁴⁸⁰ Им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки... (Mandelshtam, 2010: 24). Según el clásico diccionario de Vladímir Dal (1903-1911 [1861]), la palabra клеть se puede entender como «jaula» y también como «caseta» o «parte de una isba sin calefacción».

⁴⁸¹ Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства, — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец (Mandelshtam, 2010: 24).

se nota la influencia simbolista. Con todo, hay un contraste enorme entre la extrema fragilidad del cuerpo que respira tímidamente en la incierta «cárcel del mundo» (в темнице мира), como ocurre en «Me es dado un cuerpo» («Дано мне тело»), y la vigorosa corporalidad del Adán con el que el poeta equipara la catedral. Se trata de una comparación programática: Mandelshtam conceptualiza el cuerpo humano, la arquitectura gótica, la sociedad medieval y la poesía a través de metáforas fisiológicas, como «organismos» que obedecen a los mismos principios de «organización» dinámica: «Los acmeístas comparten el amor al organismo y la organización con la genialidad fisiológica del medioevo»⁴⁸². En esta misma línea, los «nervios» y los «músculos» de la bóveda de crucería corresponden a la idea de la catedral como un ente orgánico, una «fiesta de la fisiología, su desenfreno dionisiaco»⁴⁸³. La visión del edificio gótico como organismo podría tener su origen en los escritos de Viollet-le-Duc, que se vale de metáforas biológicas para conceptualizar la unidad estructural de las catedrales, insistiendo en que todos y cada uno de los elementos arquitectónicos cumplen una función imprescindible para el conjunto, exactamente como ocurre en un organismo vivo⁴⁸⁴. La misma equiparación «orgánica» juega un papel importante en novela *La Cathédrale* (1898), de J.-K. Huysmans, junto con las representaciones de la catedral como bosque, araña o fortaleza, también harto significativas para el imaginario arquitectónico de Mandelshtam (Steiner, 1977: 243). En cuanto a posibles precedentes poéticos, Gérard de Nerval en su poema «Notre Dame de Paris», donde, por cierto, la obra maestra del gótico se describe como «vieja basílica» (*vieille basilique*), menciona sus «nervios de hierro» (*nerfs de fer*, señalado por Struvé, 1992: 152, 223). Tanto en español como en francés los nervios (*nerfs*) pueden entenderse en el sentido fisiológico (como fibras nerviosas o tendones), pero también como un término arquitectónico que, según el Diccionario de la RAE, denota un «arco que, cruzándose con otro u otros, sirve para formar la bóveda de crucería». En ruso la palabra que utiliza Mandelshtam, нервы, solo pertenece al dominio de la anatomía, pero guarda un parecido suficiente con el término arquitectónico de origen francés (нервюры) como para permitir una doble lectura. El símil fisiológico ayuda a dotar a la estructura arquitectónica de un dinamismo más propio de los seres vivos: parece que la bóveda se despereza, mostrando con orgullo la perfección de su cuerpo. El verbo que utiliza el poeta para describir este movimiento no es la opción más neutra, puesto que «распластывать» no significa simplemente «estirar», sino «estirar aplanando, aplastar» o «abrir mucho en horizontal». En este último sentido, se puede aplicar a las alas, algo que asemejaría la bóveda no solo a Adán, sino también, implícitamente, a un pájaro en el vuelo (Weinstein, 2006: 88). Por otro lado, en el contexto arquitectónico una figura

⁴⁸² Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем (Mandelshtam, 2010: 25). Sin embargo, no hace falta que un edificio sea gótico para que el poeta se refiera a él en términos fisiológicos. Así, habla del «pequeño cuerpo del templo» (храма маленькое тело, Mandelshtam, 2009: 75) cuando describe la catedral de la Virgen de Kazán, de estilo clasicista.

⁴⁸³ Праздник физиологии, ее донисийский разгул (Mandelshtam, 2010: 25).

⁴⁸⁴ Todo elemento de esta arquitectura es consecuencia de una necesidad estructural, de la misma manera que en el reino vegetal y animal no existe un solo fenómeno, un solo apéndice que no sea producto de una necesidad orgánica (*Tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre végétal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique*, Viollet-le-Duc, 1863: 284).

humana con los «nervios estirados» hace pensar en el *Homo vitruvianus* de Leonardo, cuyas proporciones sirven de referencia para la armonía de un templo clásico (Musátov, 2000: 101). Parece que Mandelshtam asociaba este verbo con la expansión de un edificio en el plano horizontal, puesto que lo volvió a usar en otro poema «arquitectónico», dedicado a la catedral de la Virgen de Kazán:

Y se ha extendido el templo del Señor
como una ligera araña de la cruz⁴⁸⁵.

Esta araña con su ligereza y su marca de cruz, a su vez, recuerda a la «bóveda ligera de crucería» de Notre Dame, que exhibe sus «nervios extendidos».

v.4 El verso empieza con un procedimiento típicamente mandelshtamiano: una expresión idiomática («enseñar los músculos», literalmente «jugar con los músculos», играть мышцами), utilizada en un contexto inusual, resulta esencial para la construcción de una metáfora (Uspenski y Fainberg, 2020: 1857-1865). En este caso, el procedimiento refuerza la similitud entre la bóveda y un pletórico cuerpo humano en movimiento. La exhibición orgullosa de los músculos —una referencia anatómica que no tiene ningún paralelo en la terminología arquitectónica— parece ilustrar la idea de la virilidad «adamista» (Steiner, 1977: 246). En el contexto del poema, el verbo «jugar» (играть), que forma parte de la colocación, actualiza en parte su significado literal recordando el «juego común de fuerzas» (общая игра сил, Mandelshtam, 2010: 21), igualmente importante para la estructura de una bóveda de crucería y para la sociedad medieval. A la vez, la referencia al «juego de músculos» hace patente la dinámica interna que tanto fascinaba al poeta en la arquitectura gótica:

¿Es que el arte gótico no es un triunfo de la dinámica? Habría que ver qué es más móvil,
más fluido: una catedral gótica o la marea oceánica⁴⁸⁶.

La aparente ingravidez de la bóveda queda enfatizada por el hecho de que el epíteto («ligera») se inserte en medio de la expresión fija крестовый свод, «bóveda de crucería». Esta inserción, además, hace que el término arquitectónico deje de sonar como un mero tecnicismo: el adjetivo крестовый, «de crucería», alejado del sustantivo, cobra cierta independencia y, con ello, mayor expresividad. La sensación de ligereza jubilosa que transmite la bóveda contrasta con la «gravidez siniestra» (v.15) del material que sirve para crearla. Se trata de una antítesis fundamental para el mundo poético de Mandelshtam, donde lo ligero y lo pesado forman relaciones ambivalentes cada vez más complejas (Segal, D., 2006: 370). En «Notre Dame», este contraste resume la visión del arte plasmada en «La mañana del acmeísmo»: el artista tiene la capacidad de convertir lo grávido en ligero, pero no por arte de magia, sino por tomarse en serio las cualidades

⁴⁸⁵ И распластался храм Господень, / Как легкий крестовик-паук (Mandelshtam, 2009: 74).

⁴⁸⁶ Разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь (Mandelshtam, 2009: 20). Esta equiparación del dinamismo gótico con la fluidez del agua se convierte en una impactante metáfora en el poema de 1937 dedicado a las catedrales de Reims y Laón: «He visto un lago que se erguía en perpendicular» (Я видел озеро, стоявшее отвесно, Mandelshtam, 2009: 232).

físicas del material⁴⁸⁷ y saber qué hacer con él: «Nosotros no volamos, subimos tan solo a aquellas torres que nosotros mismos somos capaces de construir»⁴⁸⁸. Los principios constructivos de la arquitectura gótica, tal y como fueron formulados en los trabajos de Viollet-le-Duc y otros teóricos del siglo XIX, representan para el poeta un ejemplo contundente de ese *savoir-faire* artesanal, y una bóveda o una cúpula constituyen una metáfora perfecta de toda actividad creativa con la que el ser humano desafía a la gravedad y al vacío. Dos décadas más tarde, Mandelshtam (2009: 186) volverá a la misma analogía en sus crípticas *Octavas* («Восьмистишия», 1933), en las que comparará un período sintáctico sobre el papel con una cúpula en el cielo vacío.

v.5 Este verso marca un cambio de perspectiva: en la primera estrofa la catedral se percibía desde dentro, y a partir de ahora la observamos desde fuera. Ese cambio de puntos de vista juega un papel esencial en la composición del poema, donde las estrofas impares corresponden al interior del edificio y las pares al exterior (Gaspárov, M., 2015: 254). Detrás de la apariencia de ligereza está el «plan secreto», materializado en la estructura externa del edificio. La descripción de su funcionamiento en los versos posteriores resume la visión de la arquitectura gótica como un equilibrio dinámico de fuerzas opuestas⁴⁸⁹ o, en palabras del poeta, «equilibrio móvil de masas»⁴⁹⁰. El sistema de contrafuertes que sujetan el peso de la bóveda y permiten aligerar los muros es el ejemplo más gráfico de este principio constructivo (Kantor, 1991: 63) y, por extensión, una metáfora contundente del nuevo programa poético.

vv.6-7 Hoy en día el término que utiliza el poeta para referirse a los arbotantes que sostienen la estructura del edificio desde fuera (подпружные арки) tiene un significado ligeramente distinto, puesto que se aplica a los arcos torales, un elemento utilizado para sujetar la bóveda desde el interior. En todo caso, y dejando de lado la precisión terminológica, se trata de una traducción literal de la palabra francesa *arc-boutant*, de la misma manera que la alusión a los nervios en el v.3 se puede interpretar como una versión «literal» rusa del término arquitectónico *nerfs*. El contraste entre la profusión de tecnicismos y el vocabulario poético y elevado es, quizás, una de las características más destacables de todos los poemas «arquitectónicos» de Mandelshtam (Gaspárov, M., 2017:

⁴⁸⁷ «No hay un loco que acepte ponerse a construir sin creer en la realidad del material cuya resistencia debe vencer» (Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить, Mandelshtam, 2010: 24).

⁴⁸⁸ Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить (Mandelshtam, 2010: 26). La oposición entre el vuelo y la conquista de la altura gracias a la maestría de los arquitectos surge también en el artículo sobre François Villon, donde Mandelshtam traza el mismo paralelo entre la poesía, en este caso los *Testaments* de Villon, y el edificio eclesiástico: «No es un vuelo anémico en las alitas de cera de la inmortalidad, sino un ascenso fundamentado arquitectónicamente, según los niveles de la catedral gótica» (Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно-обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора Mandelshtam, 2010: 21).

⁴⁸⁹ Así es como Viollet-le-Duc (1863: 272) describe la estructura de la catedral gótica: «Todo el sistema consiste de un armazón que se mantiene en pie ya no por su peso, sino por la combinación de fuerzas oblicuas que se destruyen recíprocamente. La bóveda no es una costra, un caparazón de una sola pieza, sino una combinación inteligente de presiones» (*Tout le système consiste en une armature qui se maintient, non plus par sa masse, mais par la combinaison de forces obliques se détruisant réciproquement. La voûte n'est pas une croûte, une carapace d'un seul morceau, mais une combinaison intelligente de pressions*).

⁴⁹⁰ Подвижное равновесие масс (Mandelshtam, 2010: 21).

67). La fuerza que garantiza la estabilidad del edificio adquiere una dimensión humana gracias al verbo «preocuparse» (позаботиться), que N. Struvé (1992: 153) describe como «casero» (домашний), en contraste con el estilo solemne del poema. Esta fuerza protectora evita que la estructura se derrumbe, y por lo tanto «la arquitectura se presenta como un método prácticamente ideal para comunicar a la materia la naturaleza moral del bien»⁴⁹¹ (Kantor-Kazovski, 2001: 103). Esta dimensión ética de la belleza juega un papel importante en la estética de Vladimir Soloviov (1853-1900), filósofo religioso que tuvo una gran influencia en la poesía de la época. La catástrofe que podría ocurrir si el material («la masa grávida», una expresión muy del gusto de Viollet-le-Duc) no obedeciera al equilibrio arquitectónico se describe con el verbo сокрушить «aniquilar, derrumbar violentamente», más propio del contexto bélico: la misma piedra que se ha utilizado en la construcción de la catedral amenaza con destruirla. Parecen acertadas las observaciones de C. Brown (1973: 190), que ve en esta descripción de Notre Dame «una escena de asalto y resistencia» (*a scene of assault and resistance*), una amenaza constante de desequilibrio catastrófico que no coincide exactamente con el ideal de «jubilosa interacción».

v.8 Este conflicto interno entre la obra y el material culmina en una imagen todavía más paradójica: la bóveda se presenta como un ariete, máquina militar cuyo único objetivo consiste en destruir edificios, reducirlos a escombros (Cavanagh, 1995: 85). De nuevo, la estructura arquitectónica contiene, en potencia, su propia destrucción. Es una imagen un tanto desconcertante porque, como señala M. Gaspárov (2015: 255), un ariete golpea en horizontal, mientras que la presión de la bóveda sobre los muros es vertical, va desde arriba hacia abajo. La tensión que supone el equilibrio de esta bóveda-ariete se refuerza con el verbo бездействовать («mantenerse inactivo, no hacer nada»), que suele utilizarse más bien a modo de reproche, cuando alguien debería estar actuando, pero decide no hacerlo. Se trata de una inacción deliberada, casi activa, algo que aumenta la impresión amenazadora de la imagen. No es un caso aislado en la poesía de Mandelshtam, sino que, según L. Panova (2003: 260), el poeta representa sistemáticamente la falta de acción a través de metáforas dinámicas, con lo cual «la inacción de objetos incapaces de actuar es o bien el resultado de una acción anterior, o bien una especie de actividad peculiar»⁴⁹², y los objetos estáticos cobran un dinamismo sorprendente. La imagen de un ariete, en este caso ya completamente activo, volverá en un misterioso poema de 1937, «El cielo de la Última Cena se enamoró del muro» («Небо вечери в стену влюбилось»), que podría representar la destrucción real de una pintura mural (Mandelshtam 2009: 234):

Bajo cada golpe de ariete
caen estrellas sin cabeza:
de la misma pintura heridas nuevas —
la oscuridad de una eternidad inacabada⁴⁹³.

En cuanto a la bóveda de Notre Dame, es posible que se describa como «osada, atrevida,

⁴⁹¹ Архитектура оказывается прямо идеальным способом сообщать материи нравственную природу добра.

⁴⁹² В поэзии Мандельштама бездействие у неспособных к действию объектов — это либо результат предшествующего действия, либо такой специфический род деятельности.

⁴⁹³ И под каждым ударом тарана / Осыпаются звезды без глав: / Той же росписи новые раны — / Неоконченной вечности мгла...

desafiante» (дерзкий) porque desafía la gravedad, el peso real del material del que está hecha, pero también porque supone la conquista del espacio vertical por el ser humano. Como dice el poeta en «La mañana del acmeísmo», «una buena flecha de un campanario gótico es incisiva porque toda su razón de ser consiste en punzar el cielo, reprocharle que esté vacío»⁴⁹⁴. Según P. Steiner (1977: 247), en la poesía de Mandelshtam los puntos más altos de los edificios suelen tener connotaciones positivas (teniendo en cuenta además su posible relación con el término ἀκμή, que da nombre al acmeísmo), de manera que la osadía de la bóveda también debería entenderse como algo positivo.

vv.9-12 En la tercera estrofa la catedral se presenta como unión de contrarios —lo artificial y lo natural, lo racional y lo irracional, lo grandioso y lo humilde, lo fuerte y lo débil—, algo que hace recordar la fórmula con la que Gógol alababa la arquitectura gótica ya en 1835: «Grandeza y a la vez belleza, lujo y simplicidad, gravedad y ligereza»⁴⁹⁵. La estructura antitética de la estrofa parece simbolizar el mismo equilibrio de fuerzas contrarias en el que se basa la arquitectura gótica: «A la descripción del gótico como sistema de contrafuerzas corresponde el estilo del poema, como sistema de antítesis»⁴⁹⁶ (Gaspárov, M., 2015: 253). La impresión de clímax emocional que causa la estrofa se intensifica gracias a la sintaxis: en la versión original, estos cuatro versos están compuestos únicamente por sintagmas nominales, sin un solo verbo. No es un caso aislado, el poeta tiende a utilizar pocas formas personales del verbo, especialmente en *Piedra*, donde hay más de 30 estrofas completamente averbales (Shapir, 2015: 33-34). En general, a diferencia de Pasternak, Mandelshtam pone mayor énfasis en los sustantivos que en los verbos, tanto a nivel sintáctico como semántico (Lotman, M., 1996: 26). M. Shapir (2015: 35-36) considera que la «averbalidad» («безглагольность») elimina del texto la noción del tiempo, instaurando en su lugar la oposición entre el instante y la eternidad. En este sentido, la dinámica interior de la arquitectura podría entenderse como «quintaesencia del tema del instante, detenido y convertido en eternidad»⁴⁹⁷.

v.9 El laberinto y el bosque, en principio, también forman una antítesis, puesto que representan lo artificial y lo orgánico, lo racional y lo irracional, la cultura y la naturaleza, pero al mismo tiempo tienen algo en común: son espacios intrincados en los que es fácil perderse y que suscitan a la vez admiración y miedo. La comparación de la catedral gótica con un laberinto se justifica, en primer lugar, por la complejidad deliberada de su estructura, que obedece a un «plan secreto», pero también remite al carácter sagrado y a la simbología iniciática de ambos espacios. Así, J.-E. Cirlot (2004: 273) señala que algunos «templos iniciáticos» de la Antigüedad se construían en forma de laberinto, probablemente «por razones doctrinarias», mientras que los arquitectos del medioevo solían servirse del emblema del laberinto o disponer mosaicos laberínticos en el suelo de las catedrales, con la idea de que su recorrido simbolizara una peregrinación a Tierra

⁴⁹⁴ Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто (Mandelshtam: 2010: 25).

⁴⁹⁵ Величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость (Gógol, 2009: 98).

⁴⁹⁶ Описанию готики как системы контрфорсов соответствует стиль стихотворения как система антитез.

⁴⁹⁷ Квинтэссенция темы мгновения, остановленного и превращенного в вечность (Shapir, 2015: 36).

Santa. A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 536), refiriéndose a la misma tradición, conjetura que el laberinto mencionado en el poema podría tener un referente real en el espacio físico de Notre Dame⁴⁹⁸. El epíteto стихийный que caracteriza el laberinto es un tanto críptico, podría entenderse como «espontáneo, improvisado», pero el análisis del corpus poético ruso y muy especialmente de la poesía de Tiútchev, el gran referente naturfilosófico mandelshtamiano, lleva a relacionar este adjetivo con стихия, «elemento» en el sentido de la filosofía griega, pero también en el sentido de «fuerzas naturales incontrolables que pueden causar daños catastróficos» («elementos desatados»). Con ello, el «laberinto de elementos» se puede entender como un concepto antitético que aúna la naturaleza y la cultura: «Los elementos —las fuerzas naturales— están organizados para formar una edificación humana»⁴⁹⁹ (Gaspárov, M., 2015: 256). Por lo tanto, no representaría el caos, sino el cosmos, algo que también concuerda con otra función tradicional del laberinto, la de reflejar en la tierra la organización del orden celestial (Cirlot, 2004: 273). En cuanto a la comparación de la catedral con un bosque, esta aparece en muchas obras de principios del siglo XX, por ejemplo, en la novela *La Cathédrale* de Huysmans (Steiner, 1997: 243) o en un prólogo escrito por el poeta simbolista Valeri Briúsov⁵⁰⁰, pero el auge de este símil se debe al Romanticismo, con su reivindicación apasionada de lo gótico y lo medieval, repudiados por la Ilustración. René Chateaubriand en *Le génie du Christianisme* (1801) utiliza profusamente la metáfora del bosque, junto con la del laberinto (Przybylski, 1987: 117), y en Rusia le sigue Gógol en su *arabesco* «Sobre la arquitectura de los tiempos actuales» («Об архитектуре нынешнего времени») ⁵⁰¹. Para Mandelshtam, la equiparación de Notre Dame con un bosque tiene una enorme importancia tanto en el contexto de su polémica con el simbolismo como para su propia teoría de lo «orgánico» como modelo a seguir por la poesía acmeísta. En «La mañana del acmeísmo», y más tarde en «Sobre la naturaleza de la palabra» («О природе слова», 1922), el poeta arremete contra la imagen baudelaيرية de las *forêts de symboles*, procedente del famoso soneto «*Correspondances*» que los simbolistas rusos habían convertido en su profesión de fe⁵⁰². Según Mandelshtam, la obsesión por las correspondencias («la rosa es un simulacro del sol, el sol es un simulacro de la rosa»⁵⁰³) hace que las imágenes poéticas se conviertan en meros recipientes sin vida ni entidad propia: «Las imágenes están destripadas como animales disecados y rellenas de contenido ajeno. En vez del simbólico “bosque de correspondencias” hay un taller de

⁴⁹⁸ De la misma manera que la catedral, conceptualizada metafóricamente como Adán, contiene una imagen escultórica real del primer hombre («la comparación con Adán [...] tiene una motivación en el propio edificio-texto “representado”» (сравнение с Адамом [...] имеет мотивировку в самом «изображаемом» здании-тексте, Levintón, 1991: 39).

⁴⁹⁹ Стихия, силы природы организованы в человеческую постройку.

⁵⁰⁰ Cf. Lekmánov (2009: 66).

⁵⁰¹ «En la arquitectura gótica se nota sobre todo la huella, aunque difusa, de un bosque densamente enrevesado, sombrío, solemne, donde durante siglos no había sonado el hacha» (В готической архитектуре более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века, Gógol, 2009: 103). Los paralelos con Gógol fueron señalados, entre otros, por O. Ronen (2002: 17) y M. Gaspárov (2001: 268).

⁵⁰² Así, Viacheslav Ivánov en su libro *Con la ayuda de las estrellas* («По звездам», 1909: 266) traduce en prosa el soneto de Baudelaire y lo presenta como una especie de *Credo*, texto fundacional.

⁵⁰³ Роза — подобие солнца, солнце — подобие розы (Mandelshtam, 2010: 77).

taxidermista»⁵⁰⁴. Para el poeta, estas correspondencias sin fin forman una «contradanza terrorífica» (страшный контраданс) de simulacros, en la que nada es lo que parece, mientras que el acmeísmo recupera «el gusto por la representación verbal íntegra, la imagen en un sentido nuevo, orgánico»⁵⁰⁵ y reivindica la «rosa viva»⁵⁰⁶ frente al símbolo mecánico. En la misma línea, Mandelshtam se apropia de la metáfora simbolista del bosque para llevarla al terreno de lo biológico: «No queremos divertirnos paseando por un “bosque de símbolos”, porque tenemos un bosque más virginal, más intrincado: la divina fisiología, la complejidad infinita de nuestro organismo oscuro»⁵⁰⁷. La visión de la catedral como un organismo-bosque, un sistema orgánico estructurado acorde a una compleja, pero coherente lógica interna, forma parte de este programa estético y, como todas las imágenes del poema, es aplicable tanto al edificio gótico como a la obra poética.

v.10 La única mención directa del gótico en el poema transforma este término de la historia del arte en un epíteto misterioso, puesto que lo atribuye al «alma» y no al edificio de la catedral. El oxímoron «abismo razonador», que combina paradójicamente lo racional con lo irracional, recuerda el paralelo que el poeta establece entre la Edad Media y la estética acmeísta, asegurando que ambas comparten «una mezcla noble de racionalidad⁵⁰⁸ y misticismo»⁵⁰⁹. La «cualidad atrayente» del abismo lo asemeja al laberinto (Cirlot, 2004: 273), al que la catedral ha sido comparada en el verso anterior. El poeta citará el verso completo en su artículo «Sobre la naturaleza de la palabra» (1922), en el que seguirá desarrollando los principios de la poética acmeísta cuando el movimiento como tal habría dejado de existir: «“Del alma gótica abismo razonador” se asoma de la interpretación fisiológica del arte»⁵¹⁰.

v.11 La comparación de la magnificencia y la verticalidad de la arquitectura gótica con el arte egipcio se debe, probablemente, a Piotr Chaadáiiev (1794-1856), filósofo ruso acusado de librepensador y «occidentalista» y prohibido durante muchos años, que se convirtió para Mandelshtam en un importante referente moral e intelectual después de la publicación de su biografía y las principales obras, editadas por M. Guershenzón (Ronen, 1983: 122; Mets, en Mandelshtam, 2010: 486). Tras la revolución bolchevique, Mandelshtam dejaría de connotar positivamente lo egipcio y relacionarlo con el arte gótico. Egipto, Asiria y Babilonia se convertirán para él en símbolos de sociedades deshumanizadas, en las que las personas dejan de ser el fin y se convierten en un medio: «Los egipcios y los constructores egipcios tratan la masa humana como un material que

⁵⁰⁴ Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская (Mandelshtam, 2010: 77).

⁵⁰⁵ Вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании (Mandelshtam, 2010: 77).

⁵⁰⁶ Да здравствует живая роза (Mandelshtam, 2010: 79).

⁵⁰⁷ Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма (Mandelshtam, 2010: 25).

⁵⁰⁸ Viollet-le-Duc (1863: 265) insiste en el racionalismo de los arquitectos franceses del medioevo, asegurando que partían de principios «basados en el raciocinio» (*fondés sur le raisonnement*).

⁵⁰⁹ Благородная смесь рассудочности и мистики (Mandelshtam, 2010: 26).

⁵¹⁰ «Души готической рассудочная пропасть» глядит из физиологического понимания искусства (Mandelshtam, 2010: 81).

no puede faltar, tiene que ser suministrado en cualquier cantidad»⁵¹¹. El gótico, sin embargo, seguirá siendo en su imaginario la metáfora de una «arquitectura social» (социальная архитектура) armoniosa y humana, en la que cada persona cumple una función importante por el mero hecho de existir. La oposición entre lo gótico y lo egipcio se basará en la visión dinámica y orgánica de la arquitectura europea medieval frente al carácter monolítico y mecánico de las pirámides (Gaspárov, M., 2015: 278). En el contexto de una catedral gótica, la referencia al «poderío» o «vigor» (мощь) —egipcio o no— parece más que justificada, pero la mención de la «timidez» del cristianismo resulta un tanto desconcertante. Aparte de la necesidad de unir cualidades opuestas en el mismo verso por razones estructurales, podría tratarse de otro ejemplo de esa visión «diacrónica» tan típica de Mandelshtam, un recuerdo del cristianismo primitivo, incipiente y marginado, quizás de la época en la que «el juez romano juzgaba a un pueblo ajeno».

v.12 El roble y el junco podrían representar el contraste entre la fortaleza y la fragilidad, como en las expresiones rusas крепкий, как дуб, «robusto como un roble», y тонкий, как тростинка, «fino como un junco», pero también podrían ser alegorías de soberbia y humildad, como en la fábula de La Fontaine «*Le Chêne et le Roseau*» y en el poema «Aquilón» («Аквилон», 1824) de Pushkin. El junco, тростинка (literalmente, «junquillo», «tallo de junco») aparecía en la lírica temprana de Mandelshtam como una especie de alter ego del sujeto lírico, frágil y solitario:

De un hoyo maligno y cenagoso
crecí, susurrando como un tallo de junco,
con pasión, languidez y cariño
respirando la vida prohibida⁵¹².

Taranovsky (1976: 52) relaciona esta imagen con el «junco» (*roseau pensant*) de Pascal, que reaparece también en el poema de Tiútchev «Hay melodiosidad en las olas marinas» («Певучесть есть в морских волнах», 1865). Pero en «Notre Dame» el junco ya no está solo, sino que cumple su función en la «jubilosa interacción de sus semejantes». Como señala Y. Toddes (2019: 280), «en general, la ligereza, la debilidad, la fragilidad se salvan y se redimen en la arquitectura, en la que, al abandonar su mundo anterior, entran con el mismo derecho que la fuerza y la gravedad»⁵¹³. Finalmente, tanto el junco como el roble constituyen una prolongación de la metáfora de la catedral como un bosque, un procedimiento de «materialización» de términos de comparación imaginarios muy típico de Mandelshtam (Lekmánov, 2006: 92). Las referencias a la plomada, un instrumento imprescindible para la edificación y a la vez símbolo masónico de rectitud⁵¹⁴, son

⁵¹¹ Египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве (Mandelshtam, 2010: 125).

⁵¹² Из омута злого и вязкого / Я вырос, тростинкой шурша, / И страстно, и томно, и ласково / Запретною жизнью дыша (Mandelshtam, 2009: 50).

⁵¹³ Вообще, легкость, слабость, хрупкость спасены и оправданы в архитектуре, куда, покинув прежний мир, вступают на равных правах с силой и тяжестью.

⁵¹⁴ El imaginario masónico fue muy popular entre los acmeístas y su influencia se nota tanto en la organización del Gremio de los poetas» como en la poesía de Gumiliov, incluidos los «Pentámetros yámbicos» («Пятистопные ямбы») publicados junto a «Notre Dame» en 1913 a modo de manifiesto. El título del primer poemario de Mandelshtam y la abundancia de referencias a la arquitectura y la labor de construcción podrían tener mucho que ver con esa tradición (Ronen, 1983: 194).

recurrentes en la obra del poeta, representando a la vez principios estéticos y morales (Ronen, 1983: 122). La función práctica de la plomada consiste en garantizar la perpendicularidad, aquella proyección vertical que obsesionaba a Mandelshtam en la arquitectura gótica. El simbolismo ético, basado en esta función, remite no solo a la masonería sino también al Antiguo Testamento, y en particular al Libro de Amós (7: 7-8):

Me enseñó así: He aquí el Señor estaba sobre un muro hecho a plomo, y en su mano una plomada de albañil. Jehová entonces me dijo: ¿Qué ves, Amós? Y dije: Una plomada de albañil. Y el Señor dijo: He aquí, yo pongo plomada de albañil en medio de mi pueblo Israel; no lo toleraré más⁵¹⁵.

Aparte de «Notre Dame», la plomada se menciona en el artículo sobre Chaadáiiev (1915), como metáfora de la disciplina mental⁵¹⁶, en el fragmento pindárico «El que encuentra una herradura» («Нашедший подкову», 1923), como un mástil que resiste a la tormenta⁵¹⁷, y en la «Oda de pizarra» («Грифельная ода», 1923), donde se convierte en un predicador misterioso⁵¹⁸. Отвес (*otvés*, «plomada») rima con лес (*les*, «bosque») (Surat, 2009: 259), y el poeta aprovecha esta resonancia en dos ocasiones, uniendo la idea de lo orgánico (el bosque) con la idea de la organización (la arquitectura)⁵¹⁹. Finalmente, el verbo «reinar» no aparece en el original del poema, отвес, «la plomada», de género masculino, *«es zar/rey por doquier» (всюду царь — отвес). Preferimos evitar el cambio de género (zarina/reina en vez de zar/rey), que sería obligatorio en español, y para ello sustituimos el sustantivo por el verbo «reinar». Un efecto que en todo caso se habría perdido en la traducción consiste en que, en ruso, las frases con el verbo «ser» en presente carecen de verbo: всюду царь — отвес. Esta ausencia del verbo crea la impresión de atemporalidad. La plomada no solo reina en todas partes, sino también en todos los tiempos, en la eternidad.

v.13 En la estrofa final del poema volvemos a observar la catedral desde fuera, pero esta vez lo que importa no es el juego de fuerzas contrapuestas sino la estabilidad y la solidez del edificio. Esta impresión de solidificación e impenetrabilidad, que contrasta con la ligereza y la claridad del plan mencionados al principio, se refuerza fonéticamente gracias a la acumulación de consonantes T, D, N y M (*TverDyNia NoTre DaMe*, Kantor, 1991: 63). Твердыня es una palabra un tanto arcaica, elevada, que remite etimológicamente al adjetivo твердый, «duro, firme», y no solo significa «fortaleza» sino también «baluarte»

⁵¹⁵ Señalado por Ronen (1983: 122) y Katsis (2002: 117). Ronen (1983: 122) considera que la idea de la belleza relacionada con la rectitud podría tener un origen platónico y remitir, por ejemplo, a algunos párrafos de *Filebo*.

⁵¹⁶ «El pensamiento de Chaadáiiev es una plomada estricta en relación con el pensamiento ruso tradicional. Ну́ю, como de la peste, de ese paraíso sin forma» (Мысль Чаадаева — строгий перпендикуляр, восставленный к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая, Mandelshtam, 2010: 32).

⁵¹⁷ Bajo el talón salado del viento resistirá la plomada, encajada en la cubierta que baila (Под соленою пятою ветра устоит отвес, пригнанный к пляшущей палубе, Mandelshtam, 2009: 128).

⁵¹⁸ Para ellos predica la plomada / los adoctrina el agua, los moldea el tiempo (Им проповедует отвес, / Вода их учит, точит время, Mandelshtam, 2009: 134).

⁵¹⁹ Cf. la mención del «amor al organismo y la organización» (любовь к организму и организации) en «La mañana del acmeísmo», que el poeta atribuye tanto a los acmeístas como al medioevo (Mandelshtam, 2010: 25).

en el sentido de «amparo y defensa». La cultura, en toda su materialidad, ofrece un apoyo firme dentro de un mundo que hace nada parecía vacío e incierto (Toddes, 2019: 279).

v.14 A diferencia del poema sobre Santa Sofía, en el que no hay ninguna mención explícita del «yo» y la écfrasis se basa en «la palabra de un testigo que lo vio todo con sus propios ojos» (по слову очевидца, Mandelshtam 2009: 61), el final de «Notre Dame» remite a la experiencia directa del sujeto lírico, que observa el edificio reiteradamente, penetrando cada vez más en sus secretos. En este caso, sabemos que se trata de una experiencia real: el poeta vivió en París desde octubre de 1907 hasta el verano 1908, donde tuvo la oportunidad de asistir a las conferencias de Henri Bergson, así como a las clases Joseph Bédier sobre la poesía épica y la lírica medieval francesa hasta François Villon, que probablemente inspiraron su artículo publicado en 1913 (Nérler, 2009: 33). La visión de los arbotantes como «costillas» vuelve a recalcar la idea del edificio como organismo. Además, teniendo en cuenta la comparación de Notre Dame con Adán, la mención de las costillas que inspiran la futura creación poética hace pensar en un paralelo con la creación de Eva por parte de Dios (Polivánov, 2013). La monstruosidad de los templos góticos es un tópico de la estética ilustrada (Przybylski, 1987: 113), pero en «La mañana del acmeísmo» el poeta también atribuye esta visión del arte medieval a la falta de sensibilidad «orgánica» de sus propios contemporáneos: «Aquello que en el siglo XII parecía un desarrollo lógico de la idea del organismo —una catedral gótica— hoy en día se percibe estéticamente como monstruoso»⁵²⁰. Por otro lado, para Mandelshtam, lo monstruoso puede tener connotaciones positivas, directamente relacionadas con la creación poética. Así, en el mismo manifiesto se menciona la «realidad monstruosamente concentrada» (чудовищно-уплотненная реальность) del arte, que surge porque el poeta «eleva los fenómenos a la décima potencia» (возводит явление в десятизначную степень, Mandelshtam, 2010: 22). En el *Coloquio sobre Dante* («Разговор о Данте», 1933) Mandelshtam comparará la *Divina Commedia* —para él, el ejemplo más sublime de la poesía— con una figura geométrica de trece mil facetas, «monstruosa en su regularidad»⁵²¹.

v. 15-16 El poema finaliza con una declaración de principios artísticos, «una conclusión nítida como la moraleja de una fábula» (вывод, четкий, как басенная мораль, Gaspárov, M., 2015: 253), algo que se ha visto algunas veces como un defecto, cierta exageración juvenil u *overstatement* (Brown, 1973: 191). Sin embargo, el poeta, que se mostraba muy exigente con su producción temprana, nunca renegó de «Notre Dame». En la primera edición de *Piedra* (1913), era el último poema, una especie de epílogo, y en este sentido cabría interpretar la promesa contenida en su cuarta estrofa como una posible respuesta a la pregunta formulada en el primer poema de la colección, «Me es dado un cuerpo»:

Me es dado un cuerpo, ¿qué voy a hacer con él,
tan uno y tan mío?⁵²²

⁵²⁰ То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор — ныне эстетически действует как чудовищное (Mandelshtam, 2010: 25).

⁵²¹ Чудовищный по своей правильности тринадцатитысячгранник (Mandelshtam, 2010: 168).

⁵²² Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим? (Mandelshtam, 2009: 46).

¿Cuál es la respuesta? Crear belleza (literalmente «lo bello», прекрасное). Sería, por lo tanto, una especie de «conclusión de la evolución lírica, desde la existencia contemplativa y solitaria hasta la comunión con la fuerza y la inmortalidad de la cultura»⁵²³ (Toddes, 2019: 281). En la segunda edición, ampliada, del poemario, «Notre Dame» ya no se sitúa al final, sino directamente en el centro, con 34 poemas que lo preceden y 34 que le siguen⁵²⁴, y por lo tanto también ocupa una posición arquitectónicamente significativa. La «moraleja» final del poema tiene un paralelo explícito en «La mañana del acmeísmo»:

El acmeísmo es para aquellos que, poseídos por el espíritu de la construcción, no reniegan cobardemente de la propia gravidez, sino que la aceptan jubilosamente, para despertar y utilizar arquitectónicamente las fuerzas que duermen en ella. El arquitecto dice: construyo y por lo tanto tengo razón⁵²⁵.

Sin embargo, el hecho de que el peso del material se perciba como «siniestro», literalmente «no-bueno» (недобрый), con connotaciones inquietantes, parece estar en cierta contradicción con las proclamaciones acmeístas sobre la aceptación «jubilosa» de la materialidad. De hecho, este epíteto llamó la atención de S. Gorodetski, que en una de sus reseñas se sorprendía de que «una resistencia sana y agradable de palabras honestas, dotadas de sentido pareciera “una gravidez siniestra”»⁵²⁶. El posible origen del epíteto podría encontrarse en una obra de Vladímir Soloviov, un autor admirado por los simbolistas, que también ejerció una importante influencia sobre Mandelshtam. En su trabajo «El sentido general del arte» («Общий смысл искусства», 1890), el filósofo afirmó que la belleza era necesaria para la realización del bien en el mundo material, «puesto que solo con ella se ilustra y se domina la oscuridad siniestra de este mundo»⁵²⁷ (señalado por Kantor-Kazovski, 2001:103). Como en el caso de la plomada, la superación de la resistencia del material gracias a la labor del artesano se presenta a la vez como un hecho estético y una victoria moral. Más tarde, en *Tristia*, el concepto de la gravidez se impregnará de connotaciones más complejas y ambivalentes, más allá de las cualidades físicas evidentes del mundo material y de la oposición lógica entre lo pesado y lo ligero:

Hermanas gravidez y ternura, son idénticas vuestras señas.
Abejas y avispas liban la grávida rosa⁵²⁸.

⁵²³ Итог лирической эволюции от созерцательного уединенного существования до приобщения к силе и бессмертию культуры.

⁵²⁴ Observación de H. Abril (en Mandelshtam, 2003: 404).

⁵²⁵ Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю, значит, я прав (Mandelshtam, 2010: 23).

⁵²⁶ Здоровое и приятное сопротивление честных, имеющих смысл слов кажется ему «тяжестью недоброй» (Gorodetski, citado en Mandelshtam, 1990a: 215).

⁵²⁷ Только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира.

⁵²⁸ Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы. / Медуницы и осы тяжелую розу сосут (Mandelshtam, 2009: 106).

Estrofas de San Petersburgo

Este poema, que se ha llegado a calificar como «la mejor representación de San Petersburgo en la poesía rusa desde el *Jinete de Bronce*⁵²⁹» (N. Chukovski, 1989: 175), fue publicado por primera vez en febrero de 1913 en la revista *Guiperboréi*. Aparece en todas las ediciones de *Piedra* y, con dos modificaciones impuestas por la editorial, en el último poemario de 1928. El tema de la ciudad moderna, ausente en la lírica temprana de Mandelshtam, cobra relevancia a partir de la etapa acmeísta, cuando su mundo poético, hasta entonces íntimo, etéreo y parco en objetos, se empieza a abrir a la realidad cotidiana. Este cambio concuerda con uno de los principios básicos del acmeísmo, que reafirmaba el valor poético del mundo del más acá en contraste con las aspiraciones místicas y teosóficas del simbolismo ruso⁵³⁰. Pero es algo que también responde a la evolución interna del poeta que, como señaló en una reseña Nikolái Gumiliov (1990: 174), «no podía vivir por mucho tiempo de la negación del mundo»⁵³¹. A partir de 1912, el angustiante universo vacío e infinito de la poesía temprana, «con su balanceo constante en la frontera de la inexistencia»⁵³², va cediendo el paso a la visión del mundo como un espacio tridimensional⁵³³ poblado de seres vivos y cosas que, por el mero hecho de existir, constituyen una afirmación de la vida, «una confabulación contra el vacío y el no-ser»⁵³⁴. Desde esta perspectiva, cualquier objeto, independientemente de su tamaño, funciones sociales o cualidades estéticas, merece una mirada atenta y tiene cabida en la poesía. Los primeros objetos cotidianos que irrumpen en la lírica de Mandelshtam son precisamente los elementos del paisaje urbano. Al principio son escasos y contrastan con el resto del texto poético, como ocurre con la «tienda de moda» (модная лавка) al final de «Me estremezco de frío» («Я вздрагиваю от холода», Mandelshtam, 2009: 55). Pero pronto aparecen poemas completamente impregnados de atmósfera urbana⁵³⁵, que no solo

⁵²⁹ Este poema de Pushkin, escrito en 1833, es la obra central del canon sanpetersburgués en la literatura rusa, que en gran medida ha determinado la percepción de la ciudad en toda la tradición posterior. V. Toporov, (2003: 23) describe el *Jinete de Bronce* como un «punto crítico» (критическая точка), «un foco en el que convergieron muchos rayos y desde el cual todavía más rayos alumbraron la literatura rusa posterior» (фокусом, в котором сошлись многие лучи и из которого еще больше лучей осветило последующую русскую литературу).

⁵³⁰ Así, Nikolái Gumiliov (1990: 57) en su manifiesto acmeísta publicado en enero de 1913 afirma que «el simbolismo ruso dirigió sus fuerzas principales hacia el ámbito de lo ignoto» y se desmarca de esa tendencia asegurando que «todos los intentos de ir en esta dirección son impúdicos» (Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. [...] Все попытки в этом направлении — нецеломудренны).

⁵³¹ Поэт не может долго жить отрицанием мира.

⁵³² С ее постоянным балансированием на границе небытия (Toddes, 2019: 277).

⁵³³ «Para construir con éxito, la primera condición consiste en tener un respeto genuino por las tres dimensiones del espacio: verlas no como una carga ni una casualidad ominosa, sino como un palacio otorgado por Dios» (Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства, — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец, Mandelshtam, 2010: 24).

⁵³⁴ «La complicidad de los existentes en su confabulación contra el vacío y el no-ser» (Сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. Mandelshtam, 2010: 25). Gumiliov (1990: 57) en su manifiesto acmeísta alude al mismo principio: «Frente al no-ser, todos los fenómenos son hermanos» (Перед лицом небытия — все явления братья).

⁵³⁵ Dos de ellos, «El luterano» («Лютеранин») y «Extranjero en un bar de aire cargado» («В душном баре иностранец»), se publicaron en el mismo volumen de *Guiperboréi* que las «Estrofas», formando un pequeño ciclo sobre San Petersburgo.

incorporan todo tipo de objetos físicos, sino también a personajes —«los porteros con pellizas pesadas»⁵³⁶— y escenas costumbristas, que algunos contemporáneos del poeta alabaron por la «el realismo y la veracidad de la representación»⁵³⁷:

Se suceden mujeres con pañuelos
y ladran chuchos chalados,
y las rosas escarlata de los samovares
arden en las tascas y en las casas⁵³⁸.

Esta predilección por lo urbano no pasará desapercibida: en varias reseñas dedicadas a *Piedra* Mandelshtam será caracterizado como «habitante de ciudad»⁵³⁹, «artista de la ciudad moderna»⁵⁴⁰. En la práctica, la mayoría de los atributos del paisaje urbano que menciona el poeta, sean coches, restaurantes o la esfera iluminada de un reloj⁵⁴¹, ya estaban presentes en la poesía simbolista, pero a diferencia de Blok o Briúsov, Mandelshtam no los connota negativamente, como símbolos de «los sufrimientos y los vicios de la gran ciudad»⁵⁴² (Guínzburg, 1974: 252). Tampoco los ve con el entusiasmo que será típico de los futuristas. En su percepción de la realidad cotidiana prevalece cierta actitud distanciada, ecuánime, «la emoción intelectual de un asombro hasta tal punto uniforme que parece sereno»⁵⁴³ (Avérintsev, 2011: 60) o la «aceptación serena» (спокойное приятие, Antsíferov, 1923: 208). Esta actitud responde al principio formulado en «La mañana del acmeísmo» y se aplica también al propio «yo» poético, siempre discreto y reservado: «Amad la existencia de la cosa por encima de la cosa en sí y vuestra existencia más que a vosotros mismos»⁵⁴⁴. Sin embargo, este distanciamiento emocional desaparece ante otro elemento esencial del paisaje urbano: la arquitectura. La ciudad como conjunto arquitectónico impregnado de memoria cultural e histórica es capaz de causar al poeta la misma admiración extática que los edificios emblemáticos en «Hagia-Sophia» o «Notre Dame»:

Hablemos de Roma, ¡ciudad admirable!
Se afirmó con la victoria de la cúpula⁵⁴⁵.

⁵³⁶ Дворники в тяжелых шубах (Mandelshtam: 2009: 74),

⁵³⁷ Правдивость изображения, реалистичность (N. Chukovski, 1989: 174).

⁵³⁸ Мелькают женщины в платках, / И твякают дворняжки шалые, / И самоваров розы алые / Горят в трактирах и домах (Mandelshtam, 2009: 66).

⁵³⁹ «Como habitante de ciudad, se convirtió en el poeta de la ciudad moderna» (Как горожанин, он стал поэтом современного города, Gumiliov, 1990: 201). No parece una casualidad que Mandelshtam hiciera hincapié en los gustos urbanos de François Villon, poeta con el que no dejaría de identificarse hasta el final de su vida: «Villon era un parisino. Amaba la ciudad y el ocio» (Виллон был парижанин. Он любил город и праздность. Mandelshtam, 2010: 16).

⁵⁴⁰ Художник современного города (G. Gershenkroin en Mandelshtam, 1990a: 224).

⁵⁴¹ El pequeño poema «No, no es la luna, sino una clara esfera del reloj» («Нет, не луна, а светлый циферблат», Mandelshtam, 2009: 57), que Mandelshtam recitó una noche delante de Ajmátova y otros miembros del «Gremio de los poetas» enfrente de una tienda de relojes, fue interpretado como su primera declaración acmeísta (Guinzburg, 1974: 358-359).

⁵⁴² Страданиями и пороками большого города.

⁵⁴³ Интеллектуальной эмоции удивления, настолько равномерного, что кажущегося спокойным.

⁵⁴⁴ Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя (Mandelshtam, 2010: 25).

⁵⁴⁵ Поговорим о Риме — дивный град! / Он утвердился купола победой (Mandelshtam, 2009: 72). Es significativo que Roma sea el topónimo más frecuente en *Piedra*, con 16 menciones directas (Levin, 1972: 12) a las que se añaden 5 menciones del adjetivo римский, «romano».

La solemnidad de la entonación se justifica por el hecho de que Roma, como espacio simbólico impregnado de historia, cultura y arte⁵⁴⁶, representa el antídoto más potente «contra el vacío y el no-ser». Es, en cierto modo, más real que la propia realidad del día a día. El mismo discurso es aplicable a San Petersburgo, la ciudad de San Pedro, «el análogo de Roma en Rusia»⁵⁴⁷ (Musátov, 2000: 113). El tono hierático impregna, por ejemplo, «El Almirantazgo» («Адмиралтейство», 1913, Mandelshtam, 2009: 66), una especie de oda solemne dedicada al principal símbolo arquitectónico de la «capital del Norte». Otros poemas, como «Las estancias de verano» («Летние стансы», 1913, Mandelshtam, 2009: 286), tienden a una visión más cotidiana y «prosaica» de la ciudad. En cuanto a las «Estrofas de San Petersburgo», estas combinan magistralmente ambos registros. La estructura panorámica del poema permite incluir con naturalidad tanto lo «elevado» como lo «bajo», variando escalas y puntos de vista. Además de distintos espacios de la ciudad, este «cuadro sintético» (синтетическая картина, Gaspárov, M., 2017: 73) reúne al menos dos planos temporales: la actualidad de principios del siglo XX y las primeras décadas del siglo XIX, es decir, la época de Pushkin con sus múltiples resonancias literarias. Por lo tanto, se trata de «un itinerario de desplazamiento por la ciudad y a la vez de una peregrinación en el tiempo histórico»⁵⁴⁸ (Állenov, 2003: 239). En la literatura rusa, San Petersburgo es sin duda la ciudad más impregnada de referencias literarias y la que más invita a viajes imaginarios en el tiempo⁵⁴⁹. En este sentido, las «Estrofas» constituyen un ejemplo muy gráfico de lo que V. Toporov (2003: 6) describe como «el texto sanpetersburgués de la literatura rusa», «un constructo [...] de gran densidad semántica»⁵⁵⁰, formado por numerosas obras literarias que tratan de captar la esencia de la ciudad siguiendo ciertas pautas comunes, desde los puntos topográficos de mención obligada hasta los mitos más persistentes. El título del poema lo sitúa indudablemente en esta tradición, que desde Pushkin, Gógol y Dostoievski⁵⁵¹ ha insistido en marcar las obras pertenecientes a ella con el nombre de la ciudad (Toporov, 2003: 84). En el siglo XX, Mandelshtam será uno de los autores que más enriquecerán «el texto

⁵⁴⁶ En «La mañana del acmeísmo», el poeta asegura que las obras de arte son portadoras de «una realidad monstruosamente concentrada» («чудовищно-уплотненная реальность», Mandelshtam, 2010: 22), una realidad «infinitamente más convincente» («бесконечно более убедительная действительность») que la llamada vida real.

⁵⁴⁷ Аналогом Рима в России для Мандельштама был Санкт-Петербург. La analogía entre Roma y San Petersburgo era una constante en el discurso ruso de principios del siglo XX. Por ejemplo, el historiador N. Antsiferov (1923) en su emblemático libro *El alma de San Petersburgo* («Душа Петербурга»), que recoge la mayoría de los mitos nacionales sobre la capital, alude repetidamente a este paralelo.

⁵⁴⁸ Маршрут движения по городу и одновременно странствие в историческом времени.

⁵⁴⁹ Mencionemos tan solo dos ejemplos paradigmáticos: «El tranvía extraviado» («Заблудившийся трамвай», 1920) de Gumiliov y *El poema sin héroe* («Поэма без героя», 1940-1965) de Ajmátova.

⁵⁵⁰ «Como resultado de trescientos años de vida de la ciudad, apareció una gran cantidad de textos concretos sobre San Petersburgo y además se formó un constructo general importantísimo por su extrema densidad semántica: «el texto sanpetersburgués de la literatura rusa» (Итогом трехсотлетней жизни города стало огромное количество конкретных текстов о Петербурге и, более того, формирование некоего сверхважного в силу своей смысловой сверхуплотненности конструкта общего характера — «Петербургского текста» русской литературы. Торопов, 2003: 6).

⁵⁵¹ *El jinete de bronce* lleva el subtítulo de «historia sanpetersburguesa» («петербургская повесть»), la misma denominación que Gógol utiliza para su ciclo *Historias de San Petersburgo* («Петербургские повести»). Por su parte, Dostoievski calificó su novela corta *El doble* («Двойник») como «poema sanpetersburgués» («петербургская поэма»). Por lo tanto, la mención de San Petersburgo se convierte en una especie de marca de género o de subgénero (Toporov, 2003: 84).

sanpetersburgúes de la literatura rusa», tanto con sus poemas como con las obras en prosa⁵⁵². Junto con Ajmátova, le tocará ser «el testigo del fin y el portador de la memoria de San Petersburgo»⁵⁵³ (Toporov, 2003: 25). Su visión de la ciudad irá cambiando con el paso de los años, que traerán cambios dramáticos en la vida y la apariencia de la capital rusa⁵⁵⁴. Así, en el segundo poemario, *Tristia*, el San Petersburgo armonioso y soleado de la época acmeísta se convertirá en la «Petrópolis transparente», ciudad de Perséfone llena de premoniciones funestas⁵⁵⁵, y en los poemas de los años treinta la amenaza de muerte que impregna la ciudad se volverá real y aterradora:

Vivir en Petersburgo es como dormir en un ataúd⁵⁵⁶.

Pero el horror y el rechazo —la otra cara del mito sanpetersburgúes desde la fundación de la capital⁵⁵⁷— coexistirán inevitablemente con la nostalgia y el cariño por «mi ciudad, conocida hasta las lágrimas»⁵⁵⁸, a veces formando una paradoja irresoluble, entre una maldición y una declaración de amor:

Entonces, ¿por qué esta ciudad sigue bastando todavía
a mis pensamientos y sentimientos, por un derecho antiguo?
Con los incendios y las heladas se vuelve todavía más insolente,
¡orgullosa, maldita, vacía, juvenil!⁵⁵⁹

En cuanto a la dedicatoria a Nikolái Gumiliov que precede a las «Estrofas», esta aparece en la primera edición de *Piedra* y se mantiene en las dos restantes. En la obra de Mandelshtam, las dedicatorias explícitas son más bien una excepción⁵⁶⁰, y los poemas dedicados no suelen aludir a las circunstancias personales de los destinatarios, casi siempre poetas de tendencias afines, mientras que los poemas de amor, aun inspirados en

⁵⁵² San Petersburgo constituye uno de los temas centrales del libro autobiográfico el *Rumor del tiempo* («Шум времени», 1923) y de la novela *El sello egipcio* («Египетская марка», 1928). Aunque el poeta había nacido en Varsovia, prácticamente toda su infancia transcurrió en Pávlovsk, una ciudad satélite de San Petersburgo, y en la propia capital, adonde la familia se mudó cuando Ósip tenía ocho años, con la intención de dar una mejor educación a los hijos. Algunos capítulos del *Rumor del tiempo*, especialmente «El imperialismo infantil» («Ребьяческий империализм»), permiten apreciar hasta qué punto el imaginario sanpetersburgúes, tan presente en la poesía de Mandelshtam, está condicionado por las impresiones de la infancia.

⁵⁵³ Свидетели конца и носители памяти о Петербурге.

⁵⁵⁴ La evolución del tema de San Petersburgo en la obra poética de Mandelshtam ha sido analizada detalladamente por I. Surat (2009: 47-89). Cf. también Taborísskaia (1990).

⁵⁵⁵ Sobre las implicaciones del nombre de Petrópolis y el adjetivo «transparente» en relación con el imaginario del Hades griego, cf. Ángel Espinós (2015).

⁵⁵⁶ В Петербурге жить — словно спать в гробу (Mandelshtam, 2009: 153).

⁵⁵⁷ La percepción de San Petersburgo como «ciudad maldita», erigida en un lugar inhabitable en medio de ciénagas a costa de miles de vidas humanas, un espejismo que lleva a la perdición, es tan persistente en la cultura rusa como el mito de la ciudad luminosa que supera el caos con su belleza racional, la «ventana a Europa», llamada a cumplir una misión civilizadora que transformará todo el país (cf. Toporov, 2003: 5, Antsíferov. 1922: 30).

⁵⁵⁸ Я вернулся в мой город, знакомый до слез (Mandelshtam, 2009: 152).

⁵⁵⁹ Так отчего ж до сих пор этот город довлеет / Мыслям и чувствам моим по старинному праву? / Он от пожаров еще и морозов наглее, / Самолюбивый, проклятый, пустой, молодежавый (Mandelshtam, 2009: 154).

⁵⁶⁰ Por ejemplo, en la segunda edición de *Piedra*, la última preparada por el propio poeta, hay tan solo tres dedicatorias, todas ellas a personas cercanas al «Gremio de los Poetas» —Gumiliov, Mijaíl Lozinski y Gueorgui Ivánov—. Con ciertas reservas, en esta lista se podría incluir el poema titulado «Ajmátova», en el que, sin embargo, la poeta aparece como protagonista y no como destinataria.

personas concretas, suelen estar despojados de toda referencia biográfica abierta. Entre todos los amigos poetas, Gumiliov fue probablemente el que más influencia tuvo en los años formativos de Mandelshtam. En 1913 ya era un autor consagrado, había publicado cinco poemarios y se encargaba de la sección de crítica en la prestigiosa revista *Apollón*, en la que Mandelshtam debutó en 1910. Fusilado en 1921 por una supuesta participación en un complot contra el gobierno soviético, Gumiliov siguió siendo una figura de referencia para el autor de *Piedra*, que escribió a Anna Ajmátova en agosto 1928, cuando se cumplían siete desde la muerte de su amigo:

Querida Anna Andréievna [...] Usted sabe que tengo la capacidad de mantener una conversación imaginaria tan solo con dos personas: Nikolái Stepánovich <Gumiliov> y usted. La conversación con Kolia⁵⁶¹ no se ha interrumpido ni se interrumpirá jamás⁵⁶².

En *Poemas*, publicado ese mismo año, la dedicatoria a Gumiliov había desaparecido. Según A. Mets (en Mandelshtam, 1990a: 297), las galeradas que se conservan en el Instituto de la Literatura Rusa (IRLI) no dejan lugar a duda: la decisión de eliminar el nombre del poeta fusilado pertenecía a la editorial, que de esta manera trataría de evitar problemas con la censura. La dedicatoria —las iniciales N. S. G. <Nicolái Stepánovich Gumiliov> escritas con lápiz— fue restablecida en el ejemplar de *Poemas* que Mandelshtam revisó durante su destierro en Vorónezh y figura en la mayoría de las ediciones actuales.

Las «Estrofas» están escritas en pentámetros yámbicos (yambo de cinco pies, en terminología rusa), un metro que remite, como la mayoría de los patrones silabo-tónicos regulares, a la tradición decimonónica. Con todo, a diferencia del tetrametro yámbico, el pentámetro ocupaba inicialmente una posición más bien marginal en la versificación nacional, percibiéndose como «extranjero» (Tomashevski, 1923:12). Su plena asimilación en la poesía rusa se debe a Pushkin, quien utilizó sus distintas variantes en una gran variedad de géneros, desde la poesía lírica hasta los poemas narrativos largos (por ejemplo, las octavas de *Una casita en Kolomna*) y las tragedias (el verso blanco de *Borís Godunov*). En la lírica de Mandelshtam, es el metro más frecuente después del tetrametro yámbico y del llamado «yambo libre»⁵⁶³. El pentámetro yámbico, junto con el hexámetro, aparece sobre todo en poemas relacionados con el tema de la pervivencia de la cultura (Plunguián, 2001: 350), por ejemplo, en «No oí las narraciones de Ossión» («Я не слышал рассказов Оссиана», 1915) o «En las estribaciones pedregosas de Piería» («На каменных отрогах Пиэрии», 1919). Estos dos últimos poemas presentan la misma

⁵⁶¹ Diminutivo de Nikolái.

⁵⁶² Дорогая Анна Андреевна [...] Знаете, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николай Степановичем и с вами. Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется (Mandelshtam, 2011: 459). Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 72) puntualizó en sus memorias que esta conversación imaginaria se refería al ámbito poético: «Puedo confirmar que Mandelshtam recordaba constantemente las opiniones de Gumiliov sobre un poema u otro o conjeturaba cómo hubiera reaccionado ante poemas nuevos que ya no se le podían recitar» (Я могу подтвердить, что Мандельштам постоянно вспоминал высказывания Гумилева о том или другом стихотворении или примеривал, как бы он отозвался о новых стихах, которых уже нельзя было ему прочесть). Sobre el diálogo de Mandelshtam con Gumiliov cf. Levintón (1994).

⁵⁶³ 119, 91 y 66 poemas, respectivamente, según Plunguián (2011: 365).

distribución de rimas que las «Estrofas», es decir, AbAb, con rimas llanas en los versos impares y agudas en los pares.

A N. Gumiliov

Sobre la amarillez de los edificios gubernamentales
se arremolinó largo rato la ventisca turbia,
y un jurista vuelve a subir a un trineo
tras cerrarse el capote con un gesto amplio.

- 5 Hibernan los barcos de vapor. En la solana
se encendió el cristal grueso del camarote.
Monstruosa —como un acorazado en un varadero—
Rusia descansa pesadamente.

- Y sobre el Neva, ¡embajadas de medio mundo,
10 el Almirantazgo, sol, silencio!
Y el robusto⁵⁶⁴ manto de púrpura del Estado
es pobre como un cilicio rudo.

- Es pesada la carga de un esnob nortño,
la angustia antigua de Oneguín,
15 en la plaza del Senado, un terraplén de nieve acumulada,
el humo de la hoguera y el frío de la bayoneta...

- Yolas chapoteaban en el agua y gaviotas
marinas visitaban el almacén de cáñamo,
donde, vendiendo *sbiten* o panecillos,
20 tan solo deambulan campesinos de ópera.

La retahíla de motores vuela adentrándose en la niebla;
¡un peatón orgulloso y modesto
—Yevgueni el excéntrico— se avergüenza de la pobreza,
inhala gasolina y maldice el destino!

⁵⁶⁴ Recio (жесткая) en el poemario de 1928.

v.1 Desde la fundación de la ciudad por el zar Pedro I en 1703, los edificios públicos determinan en gran medida la fisionomía de San Petersburgo, poniendo de relieve su vocación de capital del Imperio. En este sentido, el primer verso del poema ya introduce una imagen hartamente emblemática de la ciudad. El adjetivo «gubernamental» (правительственный) es tan prosaico en ruso como en español, y su presencia en la poesía lírica es más bien anecdótica, pero se armoniza con el tono descriptivo del poema y se incorpora naturalmente en su ritmo yámbico, de manera que la primera estrofa, a pesar de este y algunos otros prosaísmos, se ha llegado a citar como un ejemplo contundente de la «superioridad de la poesía con respecto a la prosa»⁵⁶⁵. Los edificios públicos de la capital se empezaron a pintar de amarillo ya durante el reinado de Catalina II (1762-1796), una costumbre que convirtió en norma con Pablo I (1796-1801) y fue señalada como un rasgo distintivo de San Petersburgo por Gógol (Toporov, 2003: 40)⁵⁶⁶. La tonalidad amarilla del paisaje sanpetersburgués se intensifica por el reflejo de los edificios en el agua⁵⁶⁷. Pero la asociación de la ciudad con el color amarillo va más allá de lo arquitectónico: desde Dostoievski, San Petersburgo se describe en la literatura rusa como una ciudad envuelta en una niebla amarilla (Surat, 2009: 50-51) que le confiere un aspecto fantasmagórico, irreal⁵⁶⁸. Esta asociación es tan persistente que basta con la mención del color de la niebla para situar infaliblemente en San Petersburgo la escena grotesca recreada en «La moneda de oro» («Золотой», 1912), uno de los primeros poemas «urbanos» de Mandelshtam:

Y, temblando de la niebla amarilla,
bajé a un pequeño sótano.
¡En ninguna parte he visto un restaurante
ni una chusma así!⁵⁶⁹

En las «Estrofas», el color amarillo se convierte en «amarillez» («желтизна»). Esta substantivación invierte la relación entre figura y fondo: el colorido cobra protagonismo y parece volverse más real que los propios edificios, mientras que estos últimos quedan

⁵⁶⁵ Преимущество поэзии перед прозой (en la reseña de V. Nárbut a la primera edición de *Piedra*, en Mandelshtam, 1990a: 213).

⁵⁶⁶ A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 537) indica que también era el color preferido de Nicolás I (1825-1855).

⁵⁶⁷ Es sintomático que los pintores de la Academia Imperial de Bellas Artes se quejasen a principios del siglo XX del color del edificio neoclásico de Tuchkov Buián (el almacén de cáñamo mencionado en el v.18), asegurando que su reflejo amarillo en el agua llegaba a los talleres de pintura y distorsionaba la percepción de los colores (Bass, 2020: 319).

⁵⁶⁸ «¿Y si esta niebla se parte volando en trozos y se va hacia arriba, a ver si se va con ella toda esta ciudad podrida, resbaladiza, se levanta con la niebla y desaparece como humo, y queda la ciénaga finlandesa de antes...» (А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото... Dostoievski, 1975: XIII, 113). El simbolista D. Merezhkovski (1990: II, 379) reproduce la misma imagen de la ciudad espectral desvanecida en su novela *Pedro y Alexéi* («Петр и Алексей», 1905) y la sitúa precisamente en «el vaho de la niebla de color amarillo sucio» (в дымке грязно-желтого тумана).

⁵⁶⁹ И, дрожа от желтого тумана, / Я спустился в маленький подвал — / Я нигде такого ресторана / И такого сброда не видал! (Mandelshtam, 2009: 60). Y. Toddes (2019: 277) señala que en este poema «la niebla existencial de la lírica anterior se ha convertido en la famosa niebla amarilla de San Petersburgo» (Экзистенциальный туман недавней лирики превратился в известный петербургский желтый туман).

desenfocados y relegados a un segundo plano. Con todo, en el poema esta inversión no parece provocar malestar ni rechazo. Mandelshtam evita connotar negativamente la «amarillez» icónica de la ciudad, y en ello se distancia de los simbolistas, que la veían como amenazadora, malsana o desoladora⁵⁷⁰. Como veremos más adelante, la imagen de San Petersburgo que construye Mandelshtam en este poema es mucho más positiva y tiene mayor vínculo con la tradición de Pushkin que con la de Dostoievski.

v.2 En el «texto sanpetersburgués de la literatura rusa», la nevasca cumple una función parecida a la de la niebla: al restar visibilidad, ambas hacen que la ciudad parezca irreal, como un espejismo capaz de desvanecerse en cualquier momento⁵⁷¹. En este sentido, es sintomático que al principio del poema San Petersburgo surja de la ventisca y al final (v.21) se acabe sumergiéndose en la niebla (Állenov, 2003: 239). El hecho de que la «nevasca/ventisca» (метель, *metel*) rime en esta estrofa con el «capote» (шинель, *shinel*), hace casi inevitable la asociación con las dos novelas cortas más emblemáticas del panteón literario nacional: «La nevasca» (1830) de Pushkin y «El capote» (1941) de Gógol (Állenov, 2003: 240). A la vez, el sintagma «la nevasca turbia» (мутная метель) remite a la lírica de Pushkin y, en particular, al poema «Los demonios» («Бесы», 1830), probablemente la descripción más canónica de la ventisca de nieve en la literatura rusa:

Corren las nubes, se arremolinan las nubes;
la luna, como un ser invisible
alumbra la nieve voladora;
el cielo está turbio, turbia está la noche⁵⁷².

Según los datos del corpus poético⁵⁷³, Pushkin es el primer poeta ruso en utilizar el epíteto «turbio» (мутный) en el contexto de una tormenta de nieve⁵⁷⁴. En este sentido, la «nevasca turbia» de Mandelshtam se identifica fácilmente como una reminiscencia pushkiniana. Sin embargo, como en la mayoría de los casos, no se trata de una cita directa. En la lírica de Pushkin, la nevasca hace que se vuelva turbio el ambiente —el cielo, la noche, la luna—. En las «Estrofas de San Petersburgo», el epíteto se desplaza: ahora la nevasca misma, que lo enturbia todo, se presenta como turbia. B. Bújshtab (1989 [1929]: 141) fue el primero en describir esta particularidad de la relación de Mandelshtam con la tradición poética. Según este discípulo de los formalistas, el poeta adopta el vocabulario

⁵⁷⁰ La mitología simbolista de San Petersburgo como ciudad maldita se ha plasmado con la mayor contundencia en las novelas *Pedro y Alexéi* («Петр и Алексей», 1905) de D. Merezhkovski y *Petersburgo* («Петербург», 1913) de Andréi Bely, y en ambas el color amarillo tiene connotaciones siniestras: las nubes «se concentraban en un humo amarillento que se pegaba a los tejados como una amenaza» (сгущались в желтоватый дым, припадающий к крышам угрозою, Bely, 2004: 46) y la niebla que llega del mar es «una oscuridad amarilla podrida y sofocante, que hacía que la gente enfermara» (гнилая и душная желтая мгла, от которой люди болели (Merezhkovski, 1990: II, 459).

⁵⁷¹ Toporov (2003: 87) cita una descripción paradigmática de la ventisca sanpetersburguesa en una novela de I. Lukash (1940) ambientada en el siglo XIX: «Tal era la nevasca que no quedó nada de San Petersburgo, ni de Rusia, ni del cielo, ni de la tierra. No quedó nada en el mundo, tan solo [...] las paredes grisáceas de la ventisca» (Это была такая метель, когда не стало больше ни Петербурга, ни России, ни неба, ни земли. Ничего не стало на свете, только [...] сероватые стены вьюги).

⁵⁷² Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна (Pushkin, 1950: III, 177).

⁵⁷³ <https://ruscorpora.ru>.

⁵⁷⁴ En la poesía anterior este epíteto se aplicaba al medio acuático («un arroyo turbio») o bien a la descripción de la mirada («ojos turbios»).

de la lírica decimonónica para recrear su «atmósfera léxica» (лексическая атмосфера), pero «el uso de las palabras [...] no coincide en absoluto con los principios del uso típicos de aquella época»⁵⁷⁵. El poeta desplaza sistemáticamente los epítetos pushkinianos para aplicarlos en contextos inimaginables en la poesía decimonónica (así, «la sombra semitransparente» se convierte en «bosque semitransparente» y «Bruto amante de libertad» en «guitarra amante de libertad»). Además, el sintagma «ventisca turbia» presenta una aliteración (*MúTnaia MeTel*) que parecería excesiva en la época de Pushkin, pero resulta más que aceptable para el gusto modernista. En la imagen típica de San Peterburgo —el color amarillo, los edificios públicos, la tormenta de nieve— que se presenta en los dos primeros versos del poema, la única marca temporal es el adverbio долго («largo rato», «por mucho tiempo»), combinado con un verbo de aspecto imperfectivo en tiempo pasado (кружилась, «se arremolinaba, revoloteaba»). Sin embargo, nada en el contexto de estos versos permite determinar con certeza la escala temporal. El «largo rato» podría durar unas horas, unos días o varios siglos, y esta ambigüedad temporal determinará el funcionamiento del panorama de San Petersburgo creado en las «Estrofas».

v.3 En este verso se produce el primer cambio drástico de perspectiva. La imagen panorámica, un tanto desenfocada, de la ciudad en lo alto, por encima de los edificios, queda desplazada por un primer plano nítido, a ras de tierra y de una escala mucho menor, que permite distinguir a un primer personaje humano. Los «juristas» (правоведы) eran los estudiantes de la Escuela Imperial de Jurisprudencia (Императорское училище правоведения), una institución de élite fundada en 1835 para preparar a los altos funcionarios del Estado⁵⁷⁶. Fonética y etimológicamente, la denominación del jurista —*PRAVoved*— está vinculada con los edificios gubernamentales —*PRAVítelstnvennyye zdania*—, a través del elemento *PRAV*, que remite, por un lado, al derecho (*pravo*) y, por otro, a la misión de dirigir, gobernar (*právit*) encomendada al gobierno. Para M. Állenov (2003: 241), «un jurista sobre el fondo de edificios gubernamentales» (правовед на фоне правительственных зданий) representaría el lado racional, civilizado de San Petersburgo y la ventisca su lado caótico, irracional. Con ello, ya la primera estrofa del poema llega a esbozar una de las oposiciones fundamentales para la conceptualización de la ciudad: la naturaleza y la civilización, el caos y el cosmos (Antsíferov, 1923: 26). El trineo tradicional encabeza la larga lista de medios de transporte, reales o imaginarios, que se suceden en el «panorama móvil» (движущаяся панорама, Állenov, 2003: 242) de la ciudad y también en el tiempo histórico: los barcos de vapor, el acorazado, las yolas, los «motores». Aunque el trineo, como transporte urbano, parecía anacrónico ya en 1881 (Grechuk, 2007: 148), era bastante normal verlo en las calles de la capital a principios del siglo XX. Por otro lado, es difícil evitar asociar la escena de un aristócrata sanpetersburgués que «sube a un trineo» con la estrofa XVI del primer capítulo de *Yevgueni Oneguín* (Surat, 2009: 51)⁵⁷⁷ y por lo tanto situarla en la época de Pushkin. De

⁵⁷⁵ Способ словоупотребления [...] совершенно не совпадает с принципами словоупотребления той эпохи (Bújshtab, 1989: 141).

⁵⁷⁶ Entre los alumnos de esta institución estaban, por ejemplo, el compositor P. Chaikovski y el abuelo paterno del escritor V. Nabókov.

⁵⁷⁷ Ya se ha hecho de noche: él sube a un trineo (Уж темно, в санки он садится, Pushkin, 1950: V, 15).

nuevo, lo que cuenta es la indeterminación temporal, la sensación de que la escena podría ubicarse tanto en el pasado como en el presente. La combinación de tiempos verbales en la estrofa es un tanto irregular y también apunta a una mezcla o cierta falta de distinción entre planos temporales: el movimiento de la nevasca se sitúa en el pasado (кружилась, «se arremolinó»), mientras que el desplazamiento del jurista ocurre en el presente (probablemente, presente histórico). Exactamente lo mismo pasa en los vv.16-20, donde una descripción panorámica de la ciudad en el pasado es seguida de una descripción del movimiento de personajes urbanos en el presente. Finalmente, el adverbio опять («de nuevo»)⁵⁷⁸ parece sugerir la misma visión pancrónica de esta escena, que se puede ver como algo que ocurrió en la época de Onegin y sigue ocurriendo hoy. I. Surat (2009: 51) señala que para Mandelshtam, a diferencia de Blok y otros simbolistas, esta repetitividad no es odiosa, sino fructífera e inspiradora, como una versión actualizada del mito del eterno retorno, transportado al ámbito de la historia y la cultura⁵⁷⁹:

Todo fue antaño, todo se repetirá de nuevo,
Y tan solo nos es dulce el instante del reconocimiento⁵⁸⁰.

vv.4 El gráfico «gesto amplio» (широкий жест) del jurista remite a la frase hecha сделать широкий жест (literalmente «hacer un gesto amplio»), que significa «mostrarse generoso o magnánimo de manera ostentosa». Se trata de un procedimiento que Uspenski y Fáinberg (2020: 2830) describen como «desemantización de una expresión idiomática completamente presente en el texto» (десемантизация полностью проявленной идиомы): la frase hecha se utiliza en el sentido literal, mientras que su sentido figurado desaparece o queda relegado al segundo plano. En este caso, la descripción del gesto es literal, pero el sentido figurado de la expresión permite añadir matices a la caracterización del personaje como aristócrata vanidoso. Por su posición social se asemeja más al sibarita Onegin que al humilde protagonista de *El capote*, pero en el contexto literario sanpetersburgués la mención a la prenda de abrigo trae inevitablemente el recuerdo de Gógol.

vv.5-6 Si la primera estrofa apunta a la vocación estatista de San Petersburgo, la segunda introduce su imprescindible lado «acuático» —uno de los principales propósitos de Pedro I al fundar la ciudad era disponer de un lugar idóneo para la flota—. En tan solo dos versos se producen dos cambios de perspectiva, con un efecto que se podría llamar cinematográfico: primero la mirada baja hacia el nivel del agua y acto seguido el campo de visión se reduce drásticamente, pasando de un panorama amplio con varios barcos a tan solo un detalle llamativo, el cristal de un camarote. El efecto de focalización de la

⁵⁷⁸ Este tipo de «indicadores referenciales» (отсылочные индикаторы, Levin et al., 1974: 73), que hacen pensar en un posible precedente literario o real («de nuevo», «como entonces», «aquel», «el mismo»), son muy frecuentes en la poesía acmeísta.

⁵⁷⁹ Sobre el mito del eterno retorno en la poética acmeísta, cf. Levin et al. (1974: 48-49).

⁵⁸⁰ Все было встарь. Все повторится снова. / И сладок нам лишь узнавания миг (Mandelshtam, 2009: 104). En el poema de Blok «Una noche, una calle, una farola, una farmacia» («Ночь, улица, фонарь, аптека», 1912) la repetición, descrita casi con las mismas palabras, «y todo se repetirá como antaño» (И повторится все, как встарь, Blok, 1997: III, 23), se presenta como una terrible pesadilla, mientras que Mandelshtam alude en varias ocasiones a la «profunda alegría de la repetición» (глубокая радость повторенья, Mandelshtam, 2010: 52).

mirada se refuerza por el hecho de que el cristal actúe precisamente como una lente, focalizando los rayos del sol. Esta luminosidad concentrada contrasta con la imagen de San Petersburgo como ciudad espectral que se desvanece en la nevasca o en la niebla. En realidad, se trata de un contraste fundamental para el «texto sanpetersburgués de la literatura rusa», fuertemente marcado por el conflicto entre el carácter inhóspito de la naturaleza circundante y la magnificencia arquitectónica de la urbe. En esta oposición entre la naturaleza entendida como caos y la cultura entendida como cosmos, la primera se identifica con la falta de visibilidad («la ciénaga, la lluvia, el viento, la niebla, la bruma, la humedad, la oscuridad»⁵⁸¹, Toporov, 2003: 36) y la segunda con la luz del sol reflejada intensamente en elementos arquitectónicos orientados hacia el cielo, «una aguja, una cruz, una cúpula (normalmente iluminadas o [...] encendidas por un rayo, un golpe de un rayo de sol)»⁵⁸² (Toporov, 2003: 36)⁵⁸³. En las «Estrofas», la aguja del Almirantazgo aparecerá como «la vertical solar» (солярная вертикаль, Állenov, 2003: 265) de la ciudad en el v.10, pero el cristal del camarote ya está dotado de la misma capacidad de replicar y concentrar la luz del sol que se suele atribuir a las torres y las cúpulas de la capital. La intensidad del sol en medio del frío («hibernan los barcos») recuerda la fórmula canónica del buen tiempo invernal al inicio de uno de los poemas más conocidos de Pushkin:

Frío helado y sol; ¡día maravilloso!⁵⁸⁴

En el mismo poema, la ventisca y el «cielo turbio» (на мутном небе) se sitúan en la noche anterior, mientras que en el panorama de San Petersburgo desplegado en las «Estrofas» no hay ninguna indicación de sucesión temporal, de manera que todos los fenómenos meteorológicos parecen estar presentes simultáneamente, como lo están también las distintas épocas históricas y, como veremos más adelante, las distintas estaciones del año. La ubicación de la escena en la escala macrotemporal sigue siendo ambigua, puesto que los barcos de vapor empezaron a usarse en la capital a partir de 1814 y seguían ahí un siglo después.

v.7-8 A diferencia de los barcos de vapor, la mención del acorazado sí que parece remitir al comienzo del siglo XX, marcado por «el presentimiento de una guerra cercana» (предчувствие близкой войны, Surat, 2009: 53). Sin embargo, a diferencia de todas las imágenes anteriores, que aparecían como elementos reales del paisaje urbano, el acorazado no es más que un término de comparación. La lógica asociativa, que jugará un papel cada vez importante en la poética mandelshtamiana⁵⁸⁵, permite dar el salto de un panorama visual empírico a una visión metafórica, en la que «aumentan al mismo tiempo

⁵⁸¹ Болота, дождя, ветра, тумана, мути, сырости, мглы...

⁵⁸² Иглы, креста, купола (обычно освещенных или [...] зажженных лучом, ударом луча солнца).

⁵⁸³ «Por un lado, el caos oscuro y espectral, en el que no se ve nada de manera nítida [...] y, por otro, el cosmos claro y transparente como unidad ideal de la naturaleza y la cultura, que se caracteriza por la lógica, la armonía, la visibilidad extrema» (с одной стороны, темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно [...] с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью, Toporov, 2003: 41).

⁵⁸⁴ Мороз и солнце; день чудесный! (Pushkin, 1950: III, 127).

⁵⁸⁵ No es una casualidad que Lidia Guinzburg (1974: 354-397) hubiera titulado su trabajo sobre la poesía de Mandelshtam «La poética de las asociaciones» («Поэтика ассоциаций»).

el volumen, el peso y la escala de lo representado»⁵⁸⁶ (Állenov, 2003: 246). De una sucesión de vistas de la ciudad pasamos a una imagen figurada del país, tan impactante como ambivalente: «El imperio produce veneración, respeto y a la vez una sonrisa irónica, una mofa recelosa»⁵⁸⁷ (Segal, D., 1998: 143). Con todo, no debió de parecer demasiado irreverente a la censura, que no puso objeciones a la publicación de las «Estrofas» y sí había excluido de la segunda edición de *Piedra* (1916) el poema «La seda de mar del emperador» («Императорский виссон») ⁵⁸⁸ por mencionar «la bilis del águila bicéfala» (желчь двухглавого орла, Mandelshtam, 2009: 84), probablemente como falta de respeto al escudo imperial. La comparación de Rusia con un acorazado, aparte de constituir una referencia a la situación política del momento, tiene mucho que ver con las impresiones de la infancia que el poeta recrea en el capítulo «El imperialismo infantil» («Ребяческий империализм») de su libro autobiográfico *el Rumor del tiempo*:

Recuerdo también la varada del acorazado *Oslibia*, cómo la monstruosa oruga marina se arrastró a la superficie del agua, y las grúas, y las costillas de la basada⁵⁸⁹.

El recuerdo data de noviembre de 1898, cuando Mandelshtam tenía siete años, pero en 1913 este y otros muchos acorazados de la flota rusa no solo traían a la memoria los festejos de su inauguración, sino también su hundimiento en la catastrófica batalla de Tsushima en mayo de 1905, «simbolizando, por lo tanto, el comienzo del ocaso del Imperio Ruso» (символизируя, тем самым, начало заката Российской империи, Segal, D., 1998: 143). La imagen metafórica de Rusia se vuelve más expresiva, si cabe, con el uso de otro procedimiento típico del lenguaje poético de Mandelshtam, la hipálage («descansa pesadamente»). La gravidez, igual que el tamaño monstruoso, es una característica intrínseca de un acorazado y, por consiguiente, del imperio, aunque en el texto del poema se atribuya al descanso. Recordemos, finalmente, que lo pesado y lo monstruoso también se mencionaban juntos en la estrofa final de «Notre Dame» (1912), el manifiesto acmeísta mandelshtamiano por excelencia:

Pero cuanto más atento, ¡oh fortaleza de Notre Dame!
examiné tus costillas monstruosas,
más a menudo pensé: de la gravidez siniestra
un día yo también crearé belleza⁵⁹⁰.

En el poema «arquitectónico», la gravidez y la monstruosidad constituían un desafío que tenía que impulsar al poeta a «crear belleza». En las «Estrofas» no hay nada que relacione la gravidez y la monstruosidad de Rusia-acorazado con la inspiración poética, pero lo

⁵⁸⁶ Одновременно возрастают объем, вес и масштаб представляемого.

⁵⁸⁷ Империя вызывает благоговение, уважение и, одновременно, ироническую насмешку, боязливую издевку.

⁵⁸⁸ Cf. Mets en Mandelshtam, 1990a: 363.

⁵⁸⁹ Помню также спуск броненосца «Ослябя», как чудовищная морская гусеница выползла на воду, и подъемные краны, и ребра эллинга (Mandelshtam, 2010: 211). Surat (2009: 53) señala que la imagen de un barco monstruoso, tanto en el *Rumor del tiempo* como en las «Estrofas», remite a la novela de Merezhkovski *Pedro y Alexéi* (1903), a la cual se debe una gran parte del imaginario histórico mandelshtamiano: «El barco sin terminar enseñaba sus desnudas costillas negras, como el esqueleto de un monstruo» (Недостроенный кораблю чернел голыми ребрами, как остов чудовища, Merezhkovski, 1990: II, 593).

⁵⁹⁰ Но чем внимательней, твердяна Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам (Mandelshtam, 2009: 62).

cierto es que a partir de 1913 los avatares históricos del país, su pasado y su futuro, se convierten en un tema privilegiado en la obra de Mandelshtam.

v.9 De una visión metafórica del Imperio Ruso volvemos a un panorama de la ciudad, tan visual como literario, con numerosas reminiscencias del *Jinete de Bronce* (Toddes, 2019: 423). Las «embajadas de medio mundo» sobre el río Neva se asocian con la vocación de San Petersburgo como ciudad abierta al mundo, tal y como la formuló Pushkin en el prólogo de su «historia sanpetersburguesa» en verso:

Aquí nos ha destinado la naturaleza
a abrir una ventana a Europa,
a poner el pie firme al lado del mar.
Aquí, por olas nuevas para ellas,
todas las banderas vendrán a hacernos visita⁵⁹¹.

Mandelshtam evita aquí citas demasiado explícitas, pero la palabra полмира («medio mundo») tiene claras resonancias pushkinianas y remite, por ejemplo, a la expresión лик державца полумира («la faz del soberano de medio mundo», Pushkin, 1950: 393) que surge en el mismo poema en referencia a la estatua ecuestre de Pedro I. Además, *polmira* («medio mundo») tiene un parecido fonético indudable con la palabra *Palmira*, y por lo tanto remite indirectamente a la denominación poética de San Petersburgo, «la Palmira del Norte» (Северная Пальмира, Állenov, 2003: 263). Una observación de Antsíferov (1923: 25) confirma que la relación entre Palmira y *polmira* no sea tan solo una impresión subjetiva. El historiador asegura que el nombre de Palmira del Norte «tiene un poderío especial para el oído ruso debido a su semejanza sonora con *polmira*»⁵⁹².

v.10 Este verso, que corresponde al punto más alto en el panorama de San Petersburgo, también constituye el clímax emocional del poema. En el discurso encomiástico sobre la capital, cuyo ejemplo paradigmático se encuentra en el prólogo al *Jinete de Bronce* (Toporov, 2003: 9), se otorga una gran importancia a los elementos verticales que organizan el paisaje urbano en oposición a la naturaleza inicialmente hostil del lugar:

No importa que debajo de sus plazas, calles y canales «se remueva el caos», toda ella está hecha de serenas líneas rectas, de piedra dura, estable, y es nítida, sobria y majestuosa, con sus agujas doradas que se elevan serenamente hacia el cielo⁵⁹³.

En este discurso, la acción civilizadora del ser humano se relaciona con «lo vertical, la forma definida, la rectitud y la orientación hacia arriba (hacia el cielo, hacia el sol)»⁵⁹⁴ (Toporov, 2003: 36). Las agujas, las cúpulas y las torres, que desde el siglo XVIII

⁵⁹¹ Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно, / Ногою твердой стать при море. / Сюда по новым им волнам / Все флаги в гости будут к нам (Pushkin, 1950: IV, 378).

⁵⁹² Для русского слуха в этом эпитете звучит особая мощь из-за звукового сходства с «пол-мира» (Antsíferov, 1923: 25).

⁵⁹³ Пусть под его площадями, улицами, каналами «хаос шевелится», — он сам весь из спокойных прямых линий, из твердого, устойчивого камня, четкий, строгий и царственный, со своими золотыми шпицами, спокойно возносящимися к небесам (Antsíferov, 1923: 26).

⁵⁹⁴ «La naturaleza tiende a la superficie horizontal, a distintos tipos de lo amorfo, lo sinuoso y lo oblicuo, a la asociación con las zonas bajas (tierra y agua), y la cultura, a lo vertical, la forma definida, la rectitud y la orientación hacia arriba (hacia el cielo, hacia el sol)» (Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, к кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода); культура — к вертикали, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу)).

constituían un objeto de orgullo especial para los habitantes de la capital y se describieron en cientos de textos (Toporov, 2003: 100), se asocian sistemáticamente con el sol y la luz. La más emblemática de todas estas estructuras verticales es la aguja del Almirantazgo, coronada con una veleta en forma de barco, a la que Mandelshtam dedicará en el mismo año otro de sus manifiestos arquitectónicos en verso, donde insistirá, una vez más, en la luminosidad del edificio y su relación con el cielo:

Y en el verdor oscuro, una fragata o una acrópolis
resplandece desde lejos, hermana del agua y del cielo⁵⁹⁵.

Es significativo que entre los dos símbolos principales de la ciudad, el Almirantazgo y la estatua ecuestre de Pedro I situada en la misma orilla del Neva —el famoso Jinete de bronce—, Mandelshtam prefiera la torre y omita referencias al monumento del zar. El jinete, que en el poema de Pushkin cobra vida y persigue al protagonista, que perdió el juicio en la catastrófica inundación de 1824, se asocia más con el lado oscuro, fantasmagórico de la ciudad, y se convierte en una imagen recurrente para la mayoría de los simbolistas. Tanto en *Petersburgo* de Andréi Bely como en *Pedro y Alexéi* de Merezhkovski la capital rusa se presenta como una «ciudad húmeda, gris, mortalmente enferma, condenada y maldita», «fundada por el Anticristo y marcada por su huella»⁵⁹⁶ (Surat, 2009: 48). Sin embargo, en la etapa acmeísta de Mandelshtam, San Petersburgo es, en primer lugar, la ciudad de Pushkin, «un todo bello y organizado, el cosmos de la cultura ruso-europea»⁵⁹⁷ (Musátov, 2000: 113). En esta visión de la ciudad, es lógico que el Almirantazgo, «símbolo solar» y «sol arquitectónico» (солярный символ города, его архитектурное солнце, Állenov, 2003: 265) de la capital, del que parten como radios las principales calles⁵⁹⁸, desplace a la amenazadora estatua de Pedro I. Teniendo en cuenta la simbología solar de la aguja, la mención del sol justo después del Almirantazgo también resulta lógica y previsible, reforzando a su vez el movimiento vertical de la mirada que se ha iniciado ya en el verso anterior. El tercer elemento de la tríada, тишина («el silencio»), es el mismo que dominaba el mundo de la lírica temprana de Mandelshtam. Se trata de un silencio «significativo» (красноречивая тишина, Kantor, 1991: 63), sinónimo de paz, quietud, que al lado del sol adquiere unas dimensiones cósmicas, igual que el Almirantazgo. En la fonética de esta última palabra, además, es fácil reconocer la palabra MIRA, la forma del genitivo de мир, «mundo», actualizada por la presencia de la palabra *pol(u)MIRA*, «medio mundo», en el verso anterior (Állenov, 2003: 248). La impresión de inmovilidad, que contrasta con el panorama dinámico del resto del poema, se intensifica gracias a la ausencia de verbos. Esa «averbalidad» («безглагольность»), una tendencia muy patente en todo el primer poemario mandelshtamiano (Shapir, 2015: 33-34), se asocia con otro efecto importante, que tiene que ver con la ausencia de toda referencia

⁵⁹⁵ И в темной зелени фрегат или акрополь

Сияет издали, воде и небу брат (Mandelshtam, 2009: 66).

⁵⁹⁶ Сырой и серый, смертельно больной, обреченный и проклятый [...] город, основанный Антихристом и несущий на себе его печать.

⁵⁹⁷ Прекрасное, упорядоченное целое, как космос русско-европейской культуры:

⁵⁹⁸ «En el Almirantazgo, ese centro de la ciudad nueva, que atrae hacia sí mismo todas sus líneas» (В Адмиралтействе, в этом центре нового города, стягивающем к себе все линии его. Toporov, 2003: 166).

temporal. Con ello, la tríada «el Almirantazgo, sol, silencio», liberada de cualquier circunstancia pasajera, se convierte en una realidad eterna o atemporal.

vv.11-12 Por segunda vez en el poema, detrás de una imagen visual «soleada» surge una representación metafórica de Rusia o, en este caso, más bien una reflexión sobre la naturaleza del Estado ruso en forma de una metáfora que se resiste a una interpretación unívoca. Lo que sí parece evidente es que esta metáfora está basada en un oxímoron que recuerda la fórmula canónica de San Peterburgo proveniente de Pushkin: «ciudad lujosa, ciudad pobre» («город пышный, город бедный», Pushkin, 1950: III, 77). Sin embargo, Mandelshtam se aleja del tópico de la gran ciudad como cúmulo de contrastes y se adentra en el «sentido místico del estatalismo ruso» (мистика русской государственности, Toddes, 2019: 424), una problemática que no dejará de preocuparlo a partir de entonces y se convertirá en una verdadera obsesión a partir de la revolución de 1917. Порфира (el «manto de púrpura») es una palabra de origen griego (πορφύρα) que se asocia con la tradición imperial bizantina. El manto de color púrpura, que se conseguía con costosísimos tintes de origen animal (púrpura de Tiro o púrpura imperial), era un atributo reglamentario de los emperadores del Imperio romano de Oriente, que también podían llevar el título de Porfirogéneta, por haber nacido en la sala destinada al nacimiento de los descendientes reales, cuyas paredes estaban revestidas de mármol del mismo color. A diferencia de la tradición occidental, en los países marcados por la influencia de Bizancio la púrpura no se usaba en los atuendos eclesiásticos y por lo tanto se relaciona casi exclusivamente con el poder del monarca. El oxímoron resulta impactante precisamente porque la púrpura no es tan solo un «sinónimo de riqueza, sino de una resplandeciente magnificencia» (синоним не просто богатства, но сияющего великолепия, Állenov, 2003: 249). Por otro lado, la propia palabra *porphyra*, aparte de reminiscencias griegas, tiene resonancias pushkinianas (Toddes, 2019: 424). Recuerda el fragmento del *Jinete de Bronce* en el que el San Petersburgo recién fundado desplaza a Moscú, la capital anterior:

Y ante la capital más joven
palideció la vieja Moscú,
como una viuda que porta atuendos de púrpura
ante una zarina nueva⁵⁹⁹.

El sentido del oxímoron queda oscuro, pero se entiende que la comparación del manto de púrpura con el cilicio⁶⁰⁰ —atuendo de penitencia monástica— «introduce un inesperado motivo de penitencia» (вводит неожиданный мотив покаяния, Toddes, 2019: 424). Este motivo, que tan solo se apunta en las «Estrofas», cobra una mayor importancia en otro poema de la época, que la censura no permitió incluir en la edición de 1916:

Rusia, tú, sobre piedra y sangre,
¡para participar en tu castigo de hierro

⁵⁹⁹ И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфиноносная вдова (Pushkin, 1950: IV, 479).

⁶⁰⁰ Esta comparación podría en cierta medida estar justificada por una resonancia fonética oculta: cilicio (*vlasianitsa*) rima con el sinónimo eslavo de *porphyra*, *bagrianitsa* (Toddes, 2019: 424), puesto que ambas palabras comparten el mismo sufijo.

bendíceme, aunque sea con <tu> gravidez!⁶⁰¹

Según M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 618), podría tratarse del deseo de «compartir con Rusia el castigo por todos sus crímenes históricos, desde el asesinato de Pablo I hasta el Domingo Sangriento»⁶⁰². En 1931, el «cilicio rudo» y el «castigo de hierro» se unirán en una imagen no menos inquietante, «la camisa de hierro» (железная рубаша), que el «yo» poético prometerá llevar a cambio de la supervivencia de su palabra en «Conserva mi habla para siempre» («Сохрани мою речь навсегда», Mandelshtam, 2009: 160). En el mismo poeta resurgirá también el tema de Pedro I (Surat, 2009: 54), esta vez asociado con las ejecuciones y no con la verticalidad solar del Almirantazgo. Por otro lado, la imagen del «manto de púrpura del Estado» podría tener cierto fundamento visual. M. Állenov (2003: 250) la relaciona con el panorama de la Plaza del Palacio (Дворцовая площадь) en invierno. En la época de Mandelshtam, la mayoría de los edificios, situados en semicírculo, estaban pintados de rojo, y su superficie desconchada podía causar la impresión de pobreza, en contraste con la solemnidad del lugar, de la misma manera que el mármol púrpura de la Columna de Alejandro (Александровская колонна), cubierto de escarcha, podría parecer cubierto de un «cilicio rudo». En todo caso, el misterioso oxímoron introduce una nota inquietante, reforzando la ambivalencia que ya estaba patente en la comparación de Rusia con un acorazado. En todas las ediciones de *Piedra* «el manto de púrpura del Estado» se describe como крепкая («robusto, sólido»), y tan solo en el poemario de 1928, del que parte la mayoría de las ediciones actuales, aparece el adjetivo жесткая («duro, recio»). Mets (en Mandelshtam, 2009: 536) achaca este cambio a la intervención de la editorial, pero considera que se trataba de una corrección de «carácter estilístico» (стилистического характера), que no tenía nada que ver con la censura. Sin embargo, el epíteto «robusto» en relación con el Estado zarista desentonaba claramente con el discurso oficial soviético, que insistía en la fragilidad y la inestabilidad del imperio, condenado a desaparecer. En este sentido, no es una casualidad que N. Antsíferov en su libro, publicado ya después de la revolución, hubiera insistido en relación a las «Estrofas» que la robustez del «manto de púrpura del Estado» había sido una mera apariencia⁶⁰³.

v.13-14 Aunque todo el texto está impregnado de reminiscencias pushkinianas, solo pasado el ecuador del poema aparece la primera referencia abierta, el nombre del protagonista de su novela en verso *Yevgueni Oneguín* («Евгений Онегин», 1823-1830), aristócrata sanpetersburgués aquejado de un mal típico de la época:

Una enfermedad, cuya causa
ya era hora de encontrar,

⁶⁰¹ Россия, ты, на камне и крови, / Участвовать в твоей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови! (Mandelshtam, 2009: 67).

⁶⁰² Значит делить с Россией кару за все ее исторические преступления от убийства Павла I до Кровавого воскресения. Pablo I fue asesinado en 1801 por un complot de nobles, supuestamente con el consentimiento tácito de su hijo, el futuro Alejandro I. El Domingo Sangriento, el acontecimiento que desencadenó la primera Revolución rusa, es el 22 de enero de 1905, cuando por orden expresa del zar Nicolás II fue violentamente reprimida una manifestación pacífica de obreros, soldándose con dos centenares de muerte.

⁶⁰³ Порфира государства, грубая и бедная, казалась крепкой (Antsíferov, 1923: 208).

parecida al *spleen* inglés,
en breve, la *desazón* rusa
se apoderó de él poco a poco⁶⁰⁴.

En otras partes de la novela Pushkin llama ese estado de ánimo *rocka*, y esta es la palabra que utiliza Mandelshtam para referirse a la «angustia antigua de Onegin». Exactamente como pasaba con la «amarillez», que se volvía más real que los edificios, aquí el sentimiento de angustia parece más definido y duradero (¡ha pasado casi un siglo desde que lo sintió Onegin!) que los personajes que lo experimentan. «El esnob norteno» (es decir, sanpetersburgués, en el lenguaje de la época de Pushkin, Toddes, 2019: 424) podría identificarse con el «jurista», que estaría pasando en su trineo al lado de la Plaza del Senado, con Onegin o incluso con el sujeto lírico, que en este poema es casi invisible, como un fotógrafo que determina la composición del fotograma pero nunca sale en sus propias fotos. De hecho, el poeta V. Jodasévich (1886-1939) en una reseña asoció la figura del «esnob» directamente con el propio poeta, reprochándole que en más de una ocasión hubiera ocultado su rostro detrás de «la máscara de un esnob de Petrogrado»⁶⁰⁵. Curiosamente, el anglicismo *сноб*, «esnob», que no se usaba en la poesía decimonónica rusa, suena muy natural en el contexto de *Onegin*, por los numerosos extranjerismos que Pushkin sí usaba, entre ellos el *spleen* mencionado en el fragmento citado arriba. Con todo, en el poema hay referencias intertextuales más allá de Pushkin. Por ejemplo, la expresión «es pesada la carga» (тяжка обуза) parece una cita directa del poema «La nieve» («Снег», 1910)⁶⁰⁶ del simbolista Innokenti Annenski, uno de los autores preferidos de Mandelshtam (Toddes, 2019: 424).

vv.15-16 La plaza Senátskaia, llamada aquí «la plaza del Senado» (площадь Сената), es otro lugar emblemático de la capital, donde, aparte del edificio del Senado, se encuentra la estatua ecuestre de Pedro I (el Jinete de Bronce). Esta plaza se asocia en la historia rusa con la rebelión fallida de los *decembristas*, que el 14 de diciembre de 1825 intentaron derrocar la monarquía absoluta. El trágico destino de los conspiradores, algunos de ellos amigos íntimos de Pushkin, tuvo una gran repercusión en la literatura nacional. Aunque en el poema no hay ninguna mención directa a los decembristas, algunos comentaristas consideran que la referencia es indudable, por la asociación entre plaza del Senado y Pushkin (Guínzburg, 1974: 363), mientras que otros se muestran más cautos, hablando de «una vaga resonancia decembrista» (смутный декабристский обертон, Toddes, 2019: 424). En todo caso, parece que los elementos de la escena —la nieve, las hogueras y las bayonetas— podrían estar ahí tanto en 1825 como en 1913 (Surat, 2009: 52). La comparación del montón de nieve (en ruso hay una palabra específica para ello, *сыробо*) con una fortificación, «terraplén» (вал), intensifica las asociaciones militares. La mención del frío de la bayoneta ya de por sí resulta un tanto alarmante, puesto que para sentirlo hay que tocar el arma o ser tocado por ella. Sin embargo, en ruso la impresión es todavía

⁶⁰⁴ Недуг, которого причину / Давно бы отыскать пора, / Подобный английскому *сплину*, / Короче: русская *хандра* / Им овладела понемногу (Pushkin, 1950: V, 26).

⁶⁰⁵ Маска петроградского сноба слишком скрывает лицо поэта (Jodasévich, 2010: II, 198).

⁶⁰⁶ Habría amado el invierno, / pero es pesada la carga... / De ella ni siquiera el humo / es capaz de escaparse a las nubes (Полубил бы я зиму, / Да обуза тяжка... / От нее даже дыму / Не уйти в облака, Annenski, 1990: 114).

más inquietante porque dos palabras clave del v.16, el humo y el frío, aparecen en diminutivo: *дымок* y *холодок*. En el contexto, estos diminutivos tienen connotaciones más bien siniestras, como si insinuaran un peligro insidioso. La misma forma de la palabra «frío» aparece en un poema de 1922, cargado de presentimientos funestos:

Un pequeño frío hace cosquillas en la nuca,
y es imposible confesar súbitamente,
y me corta el tiempo,
como ha torcido tu tacón⁶⁰⁷.

vv.17-18 En la edición de 1916, esta estrofa estaba separada por puntos suspensivos, un procedimiento que podría sugerir que una parte del texto estuviera omitida, pero en este caso parece más probable que los puntos sirvieran para marcar un cambio espacio-temporal. La mención de las yolas —pequeñas barcas de remos utilizadas para cruzar el río— que se mueven en el agua no deja lugar a dudas: el paisaje invernal de las primeras estrofas ha dado paso a otra estación del año, teniendo en cuenta que la navegación en los ríos y canales de San Petersburgo tan solo es posible entre abril y noviembre. Este salto temporal y espacial (de la plaza del Senado a los almacenes de cáñamo Tuchkov Buián, situados al lado del puente Tuchkov) está representado icónicamente por un encabalgamiento llamativo, muy poco común en la poesía de Mandelshtam: el adjetivo «marinas» se separa del sustantivo al que se refiere, «gaviotas», y se sitúa al comienzo del verso siguiente. Según M. Állenov (2003: 247), «este encabalgamiento parece trazar el vuelo de la gaviota sobre el agua y a través del río, haciéndolo casi fisiológicamente palpable»⁶⁰⁸. En esta estrofa se produce también otro salto: desde el San Petersburgo aristocrático y oficial que dominaba las primeras estrofas, nos desplazamos a los barrios populares, y el panorama de la ciudad abarca también a sus habitantes más modestos. Los tiempos verbales se suceden aquí de la misma manera un tanto anómala que en la primera estrofa: la descripción del panorama amplio, con el movimiento de las barcas y las gaviotas, se hace en pasado, y cuando la atención se centra en los personajes («los campesinos de ópera», vv.19-20), el tiempo verbal cambia al presente, reforzando el efecto cinematográfico de un primer plano. El movimiento de las barcas que se describe en el poema tiene que ver con su balanceo en el agua (literalmente «cogían agua», algo que da idea de que se inclinaban dejando que el agua entrara por encima de la borda y acto seguido se volvían a enderezar), pero es muy probable que la elección del verbo *черпать* sea determinada también por la resonancia fonética que se crea entre el sintagma *CHerpali vodu yALIKI* («cogían agua yolas») y la palabra *chaiki* («gaviotas»).

vv.19-20 *Sbiten* es una bebida tradicional eslava, hecha a base de agua caliente y miel con especias. A principios del siglo XX ya estaba cayendo en desuso, desplazada por el té y el café, aunque se seguía vendiendo en la calle, sobre todo para las clases bajas, de la misma manera que *сайки*, los «panecillos» baratos de harina de trigo. Aunque existió una ópera cómica del siglo XVIII llamada *El vendedor de sbiten* («Сбитеньщик», Gaspárov,

⁶⁰⁷ Холодок щекочет темя, / И нельзя признаться вдруг, / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук (Mandelshtam, 2009: 124).

⁶⁰⁸ Этот перенос словно прочерчивает, делая почти физиологически ощутимым, полет чайки над водой и через реку.

M., en Mandelshtam, 2001: 618), los vendedores ambulantes que se describen en el poema como «campesinos de ópera» pueden ser también personajes contemporáneos. Al menos, eso es lo que se infiere de una de las reseñas:

Mandelshtam sabe también captar el día de hoy, con las nevascas sanpetersburguesas, los campesinos de ópera, los motores místicos que llevan a la niebla⁶⁰⁹.

K. Taranovsky (2000: 169) explica que en el centro de San Petersburgo, a diferencia de Moscú, los campesinos vestidos de manera tradicional se dejaban ver poco e incluso tenían prohibida la entrada en los parques públicos. En la zona del puerto las normas eran más laxas, pero el traje típico de campesino seguía pareciendo llamativo, como si se tratara de un atuendo teatral. Mandelshtam intensifica esta asociación, siguiendo la tendencia de conceptualizar la realidad más cotidiana a través de modelos artísticos más codificados (Kantor, 1991: 63).

v.21 En todas las estrofas anteriores la superposición de planos temporales se basaba en la indefinición, es decir, cualquier escena podía atribuirse tanto al siglo XX como al siglo XIX. En la última estrofa esta superposición se vuelve nítida, al borde de una parodia: hay detalles claramente pertenecientes a 1913 y hay un personaje que viene, sin duda alguna, de la obra de Pushkin, pero interactúa con el paisaje moderno con una normalidad asombrosa. Los «motores» que van desapareciendo en la niebla sanpetersburguesa de toda la vida no son una sinécdoque ocasional típica del texto poético, sino un término neutro que se utilizaba a principios del siglo XX para referirse a los automóviles: «Y debajo de las cubiertas del motor humeaba el polvo, saltaban los guijarros»⁶¹⁰. Mandelshtam no fue el primero en incluir esta referencia ultramoderna en la poesía. Aparte del «egofuturista» Ígor Severianin (1887-1941), en cuyos textos la concentración de este tipo de vocabulario de moda roza a veces lo cómico, también Blok menciona los «motores» en varios poemas de los años diez. Por ejemplo, en «Los pasos del comendador» («Шаги командора», 1910-1912), un «motor» aparece como un detalle «llamativamente anacrónico» (*cuttingly anachronistic*, Goldberg, 2011: 107) en una escena que recrea el mito de Don Juan:

Pasa volando, tras salpicar la noche de luces,
el motor negro, silencioso como un búho⁶¹¹.

vv.22-24 En el poema de Mandelshtam hay otro anacronismo flagrante: en una calle llena de coches aparece Yevgueni, a quien todos los comentaristas identifican como el protagonista del *Jinete de bronce*, el modesto funcionario que en un arrebatado de desesperación desafía el Estado representado por la estatua de Pedro I. Otra cosa es que el contraste entre la pobreza del personaje y la grandeza opresiva del imperio queda mitigado, porque «el manto de púrpura del Estado» también se describe como «pobre» (Ronen, 2006: 155), mientras que «el pobre Yevgueni ya no es una víctima de la voluntad del Estado, sino parte integrante de la cotidianeidad urbana, un objeto de ironía»

⁶⁰⁹ Мандельштам умеет схватить и сегодняшний день с петербургскими метелями, оперными мужиками, мистическими моторами, уносящимися в туман (А. Измаилов в Mandelshtam, 1990a: 216).

⁶¹⁰ И под шинами мотора пыль дымилась, прыгал гравий (Severianin, 2004: 52).

⁶¹¹ Пролетает, брызнув в ночь огнями, / Черный, тихий, как сова, мотор (Blok, 1997, III: 51).

(Margólina, 1989: 52). Por otro lado, este personaje tiene rasgos del otro Yevgueni, el aristócrata Oneguín, a quien Pushkin llama varias veces «excéntrico» (Surat, 2009: 55). Esta «contaminación» deliberada de distintas fuentes literarias, mitológicas o históricas se irá convirtiendo en *Tristia* en uno de los rasgos distintivos de la poética mandelshtamiana. La combinación del «orgullo»⁶¹² (самолюбие, en el sentido de «amor propio, autoestima» un tanto vulnerables) y la actitud humilde (o la modesta posición social) del personaje han hecho que en los años posteriores varios contemporáneos del poeta lo identificaran con el propio poeta, conocido por su carácter susceptible. N. Chukovski (1989: 175) describe a este Yevgueni en términos muy parecidos a los que utiliza Mandelshtam cuando habla de sí mismo en prosa: «un intelectual plebeyo»⁶¹³ sin un duro» (нищий интеллектуал-разночинец). Por su parte, la viuda del poeta rebatió con vehemencia la equiparación entre el personaje y el autor (Mandelshtam, N., 2014: II, 96). En todo caso, en el texto del poema no hay nada que indique que precisamente «Yevgueni el excéntrico» pueda ser identificado con el sujeto lírico, y la distancia irónica con la que se describe el personaje más bien prueba lo contrario. El poeta, que ya en 1909 teorizaba sobre la utilidad de los yambos para evitar el derroche de intimidad en la poesía y controlar la emoción⁶¹⁴, y en 1911 soñaba con «olvidar el yo innecesario»⁶¹⁵, en su etapa acmeísta consigue mantener distancia no solo en relación con las cosas, sino también con la propia subjetividad. Se podría decir que en las «Estrofas» la presencia del sujeto lírico se nota tan solo en el movimiento de la mirada, que unifica toda la retahíla de vistas de la capital para que formen un panorama complejo, pero íntegro y coherente. En la práctica, este panorama de la ciudad se rige por el mismo principio del equilibrio de fuerzas contrapuestas que el poeta alababa en las catedrales góticas:

La vida interior de la ciudad se mantiene por la tensión de principios que se niegan y se equilibran mutuamente: el jurista y los campesinos comerciantes, el «esnob norteno» Oneguín y el modesto peatón Yevgueni, el Senado y los decembristas. Todo aquello son rasgos distintivos del «plan secreto» de la historia, cuya unidad se compone de contrarios⁶¹⁶. (Musátov, 2000: 113)

Esta imagen de San Peterburgo permite entender que la polémica de los acmeístas con la visión simbolista de la capital como «ciudad maldita» no se reducía a una glorificación

⁶¹² Curiosamente, ese «orgullo» volverá a aparecer como una característica del propio San Petersburgo en el poema de 1931 «Con el mundo imperial tan solo estaba ligado de manera infantil» («С миром державным я был лишь ребячески связан», Mandelshtam, 2009: 154).

⁶¹³ Разночинец (*raznochínets*), literalmente «de varios estamentos», es una categoría social un tanto vaga en la legislación rusa de los siglos XVII-XIX. A mediados del siglo XIX este término pasó a designar sobre todo a personas que tenían estudios, pero no pertenecían al clero ni a la aristocracia.

⁶¹⁴ En una carta de 1909 dirigida a Viacheslav Ivánov el joven poeta escribió: «No puedo evitar recordar su observación sobre la naturaleza antilírica del yambo. ¿Podría ser más bien la naturaleza antiíntima? El yambo es el freno del “estado de ánimo”» (Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба. Может быть, антиинтимная природа? Ямб — это узда «настроения», Mandelshtam, 2011: 366).

⁶¹⁵ Я забыл ненужное «я» (Mandelshtam, 2009: 54)

⁶¹⁶ Как внутри здания господствует «подвижное равновесие масс», так внутренняя жизнь города держится напряжением взаимно отрицающих и взаимно уравновешивающих друг друга начал: правовед и торгующие мужики, «северный сноб» Онегин и скромный пешеход Евгений, Сенат и декабристы. Все это — опознавательные признаки «тайного плана» истории, целостность которой складывается из противоположностей. El «plan secreto» es una cita del poema «Notre Dame».

monocorde, sino que implicaba «una apología históricamente compleja de San Petersburgo» que daba cuenta de todas las contradicciones del discurso tradicional sobre la ciudad a través de «tropos basados en el contraste, tales como la antítesis, el oxímoron y la ironía»⁶¹⁷ (Ronen, 2006: 149). En el caso de las «Estrofas», los contrastes se equilibran también por el trasfondo emocional típico de la etapa acmeísta de Mandelshtam, «la aceptación serena» (спокойное приятие, Antsíferov, 1923: 208).

⁶¹⁷ Исторически сложное оправдание Петербурга путем чисто поэтического снятия сложившихся противопоставлений в таких основанных на контрасте тропах, как антитеза, оксюморон и ирония.

Insomnio. Homero. Velas turgentes

Este poema, que Marina Tsvetáieva (1994: VI, 154) calificó de «genial»⁶¹⁸ sin paliativos, vio la luz por primera vez en la segunda edición de *Piedra* (1916). La mayoría de los comentaristas⁶¹⁹ coinciden en que debió de ser escrito en verano de 1915 en Koktebel, a orillas del Mar Negro, junto con otros dos poemas en los que elementos del paisaje de Crimea se mezclan con referencias a la Antigüedad clásica⁶²⁰. Los tres poemas aparecen juntos en un manuscrito de 1915⁶²¹, probablemente entregado a la revista *Apollón* para una publicación que no se llegó a concretar (Gaspárov, M., 2017: 89). A. Mets⁶²² menciona el testimonio indirecto del filólogo clásico A. Piotrovski, según el cual Mandelshtam compuso «Insomnio...» durante el curso académico en la Universidad San Petersburgo⁶²³, pero esa anécdota contiene demasiadas «incongruencias cronológicas y fácticas» (хронологические и фактические неувязки, Gaspárov, M., 2017: 90) como para servir de ayuda fiable a la datación del texto. Lo que sí parece indudable es que las lecturas de los clásicos en lengua original, exitosas o no desde el punto de vista estrictamente académico, constituían para Mandelshtam una fuente importante de inspiración poética, junto con la recepción de estos autores en la tradición rusa. El filólogo Konstantín Mochulski (1995: 8), que en 1912 ayudó al poeta a preparar un examen de griego clásico, aseguraba pasadas varias décadas que «Mandelshtam no había llegado a aprender griego, pero lo había intuido», de manera que en dos versos suyos «había más “espíritu helénico” que en toda la poesía “clásica” del doctísimo Viacheslav Ivánov»⁶²⁴. En la trayectoria mandelshtamiana, «Insomnio...» constituye uno de los primeros ejemplos de esa vivencia poética, marcadamente personal, de la tradición grecolatina, que convierte el contacto con los clásicos en un acontecimiento de vibrante actualidad. Numerosos testimonios de lectores —desde 1916 hasta hoy— atribuyen «el irresistible

⁶¹⁸ Гениальное стихотворение Мандельштама.

⁶¹⁹ Járdzhiev (Mandelshtam, 1978: 268), Nérler y Nikitáiev (Mandelshtam, 1990b: I, 472), Gaspárov, M. (Mandelshtam, 2001: 628), etc.

⁶²⁰ «Se retiran, ofendidos, a las colinas» («Обиженно уходят на холмы», Mandelshtam, 2009: 84) y «Con un relincho alegre pastan las caballadas» («С веселым ржанием пасутся табуны» Mandelshtam, 2009: 85). El primero de ellos fue con toda certeza compuesto en Crimea, puesto que Yelena Volóshina, en cuya casa se hospedó Mandelshtam, lo menciona en una carta a su hijo, el también poeta Maximilián Voloshin, del 28 de agosto de 1915 (Kúpchenko, 1987). En todo caso, los tres poemas fueron escritos antes del 5 de octubre de 1915, cuando S. Kablukov habla de ellos en su diario (en Mandelshtam, 1990a: 251).

⁶²¹ Se encuentra en el archivo del poeta Mijáil Lozinski, en la carpeta correspondiente a la revista *Apollón* (Mets en Mandelshtam, 1995: 538).

⁶²² En Mandelshtam (2009: 547) y varias ediciones anteriores (Mandelshtam, 1990a: 308, 1995: 538).

⁶²³ Cf. Akíмова (1969: 361). A juzgar por las memorias de varios contemporáneos del poeta, en los círculos intelectuales y artísticos de San Petersburgo se contaban muchas anécdotas en las que la excentricidad de Mandelshtam, sus exámenes suspensos y su obsesión por la poesía adquirían dimensiones casi míticas. O. Lekmánov (2016: 96-98) coteja una de estas anécdotas, incluida en las memorias del escritor Veniamín Kaverin, con los datos biográficos documentados, mostrando la poca fiabilidad de este tipo de recuerdos condicionados por los rumores y la imagen romántica del poeta como un ser inadaptado.

⁶²⁴ Мандельштам не выучил греческого языка, но он отгадал его. <...> В этих двух строках больше «эллинизма», чем во всей «античной» поэзии многоученого Вячеслава Иванова. Según el testimonio recogido en los diarios de Kablukov (en Mandelshtam, 1990a: 252), Viacheslav Ivánov, a cuyas clases de versificación Mandelshtam había asistido en 1909, mostró especial entusiasmo por «Insomnio».

efecto mágico»⁶²⁵ del poema a la potente conexión emocional con la cultura clásica, entendida al mismo tiempo como comunión con la naturaleza. El ensayista Piotr Vail (2007: 135) describe su primera impresión al conocer el poema como «una intensa y envidiable sensación de comunión con la cultura, la familiaridad con ella»⁶²⁶. También recuerda la apremiante necesidad de repetir el poema hasta que se le quedara grabado en la memoria. Los contemporáneos del poeta debieron de sentir la misma necesidad en 1916, ya que, según el testimonio de Kornéi Chukovski (1995: 200), «Insomnio...» estaba entre los poemas mandelshtamianos que más se declamaban en los círculos literarios de San Petersburgo⁶²⁷. También es una de sus obras que han tenido gran repercusión en la poesía posterior, desde la canónica traducción de la *Divina Commedia*, terminada en 1942 por Mijaíl Lozinski (Bezrodny, 2007: 270), hasta el «brillantemente chocante» (блистательно-эпатажное, Surat, 2009: 301) centón del poeta metarrealista Alexánder Yeriómenko (1950-2021), «Insomnio. Homero se ha quedado en un segundo plano» («Бессонница. Гомер ушел на задний план», Yeriómenko, 1991: 80). Las expresiones тугие паруса («velas turgentes») y журавлиный клин («cuña de grullas») se acabaron lexicalizando incluso más allá del lenguaje poético⁶²⁸. La impresión de solemnidad («andar lento y majestuoso»⁶²⁹) producida por el poema está en gran medida determinada por su estructura métrica: el hexámetro yámbico (yambos de seis pies, en terminología rusa) remite a la poesía elevada del siglo XVIII y principios del XIX (Gaspárov, M., 2017: 93) e indirectamente a la tradición grecolatina. Según la observación de Brodsky (1994: 15), para hablar de la Antigüedad clásica Mandelshtam tiende a utilizar «versos con cesuras graves y un eco nítido de hexámetro» (тяжело цезурированный стих с отчетливым гекзаметрическим эхом), y varios poemas de 1914 y 1915 que rodean «Insomnio...» en la segunda edición de *Piedra*⁶³⁰ corroboran esta afirmación. La rima abrazada *aBBa*, formada por rimas agudas en el primero y el último verso y llanas en los versos centrales, refuerza la autonomía de cada estrofa (Lotman, M., 1996: 71) y la impresión de estabilidad arquitectónica, como ya ocurría en «Notre Dame»⁶³¹. Varios poetas de la época alabaron especialmente la musicalidad del

⁶²⁵ «La voz de la pasión por las imágenes de la *Ilíada*, fusionada con el ruido de la marea, causa un irresistible efecto mágico» (Голос увлечения образами «Илиады», сливаясь с шумом морского прибоя, производит неотразимое магическое действие, Guershenkroin en Mandelshtam, 1990a: 225).

⁶²⁶ Острое завистливое ощущение причастности к культуре, свободы обращения с нею.

⁶²⁷ «Ya después del primer poemario Mandelshtam se convirtió en una celebridad en los círculos literarios de San Petersburgo. Nos aficionamos a repetir de memoria sus versos de nitidez clásica» (После первой же книги стихов Мандельштам стал знаменитостью в литературных кругах Петербурга. Мы полюбили твердить наизусть его классически четкие строки).

⁶²⁸ Según los datos del Corpus nacional (Национальный корпус русского языка, <https://ruscorpora.ru>), estas combinaciones no se documentan en la literatura rusa antes de «Insomnio...» y se vuelven frecuentes en los años posteriores.

⁶²⁹ Медленная, величавая поступь (reseña de Andréi Polianin [S. Parnok] en Mandelshtam, 1990a: 231).

⁶³⁰ «Нау оропéндолas en los bosques» («Есть иволги в лесах», Mandelshtam, 2009: 75), «La naturaleza es lo mismo que Roma y se ha reflejado en ella» («Природа — тот же Рим и отразилась в нем», Mandelshtam, 2009: 76), «Con un relincho alegre pastan las caballadas» («С веселым ржанием пасутся табуны...» Mandelshtam, 2009: 85).

⁶³¹ En *Piedra*, las rimas abrazadas, por regla general menos usuales que las cruzadas (*ABAB*), tienen un protagonismo indudable. Como ha observado M. Lotman (1996: 71), la simetría especular que caracteriza este tipo de rima es más propia de las artes espaciales, como la pintura o la arquitectura, mientras que las artes temporales, como la música o la literatura, tienden a la simetría translacional. Teniendo en cuenta que

poema. Así, M. Voloshin (en Mandelshtam, 1990a: 239) señaló que en él la voz del poeta «sonaba más intensa, profunda, libre» (звучит гуще, глубже, свободнее) que nunca, y G. Adamóvich (1966: 90) aseguró, citando el primer verso, que «nadie había tenido una música parecida, casi desde los tiempos de Tiútchev, y a su lado todo, recuerdes lo que recuerdes, parece un tanto insulso»⁶³².

Insomnio. Homero. Velas turgentes.
Leí hasta la mitad el catálogo de las naves:
aquesta larga nidada, aquesta procesión de grullas,
que se elevara otrora sobre la Hélade.

Como una cuña de grullas a los confines ajenos
—en las cabezas de los reyes espuma divina—,
¿hacia dónde navegáis? Si no fuera por Helena,
¿qué os importaría Troya sola, oh varones aqueos?

El mar y Homero, todo se mueve por el amor.
¿A quién, pues, he de escuchar? Ahí, Homero calla,
y el negro mar, retórico, resuena
y con un estruendo grave se acerca a la cabecera.

Mandelshtam, tanto en la teoría como en la práctica, apuesta por el modelo arquitectónico de la poesía, parece lógica su predilección por la rima abrazada.

⁶³² «Бессонница, Гомер, тугие паруса...» — такой музыки не было ни у кого, едва ли не со времени Тютчева, и что ни вспомнишь, все рядом кажется жидковатым.

v.1 El verso inicial, al estar formado por una tríada de frases nominales⁶³³, se percibe como una estructura autosuficiente (Bezrodny, 2007: 266-267), y eso explica en parte la naturalidad con la que tantos autores posteriores —desde Brodsky hasta Yeriómenko— lo han incorporado en sus propios textos. A su vez, la sintaxis minimalista de estas frases ayuda a poner en relieve cada palabra, dotándola de un «extraordinario peso semántico» (необычайный семантический вес, Gofman, 1991: 177). Como otras tantas veces, el poeta aprovecha un recurso típico de la tradición decimonónica y simbolista, pero se aparta de las pautas de uso más comunes. En la lírica rusa, las acumulaciones de frases nominales al principio de un poema suelen describir de manera concisa el entorno, marcando las coordenadas espacio-temporales del texto (Nikólina, 2013: 44):

Una noche, una calle, una farola, una farmacia,
una luz absurda y pálida⁶³⁴.

Día veintiuno. Noche. Lunes.
Los contornos de la capital en la oscuridad⁶³⁵.

Algo parecido ocurre, por ejemplo, al comienzo de varias elegías de Juan Ramón Jiménez:

¡Infancia! ¡Campo verde, campanario, palmera,
mirador de colores... (Jiménez, 2001: 155)

Sin embargo, en «Insomnio...», el verso inicial dista mucho de esta pauta descriptiva. En vez de situarnos en el espacio y en el tiempo, produce, al menos en un primer momento, un efecto desconcertante (Nilsson, 1974: 36). Sus tres elementos ni siquiera pertenecen al mismo plano de la realidad: si el primer sintagma remite a la situación del sujeto lírico, el tercero nos sitúa en el mundo homérico o quizás, como sugiere I. Surat (2009: 314), en el tiempo y espacio reales de la antigua Grecia. La sugestividad enigmática de este verso queda todavía más patente si lo comparamos con el comienzo narrativo de un poema de Nikolái Gumiliov, escrito en 1911 y también dedicado a una lectura nocturna de Homero:

Cerré la *Iliada* y me senté al lado de la ventana,
la última palabra palpitaba en mis labios⁶³⁶.

El *topos* clásico del insomnio⁶³⁷ tiene una larga tradición en la poesía rusa, desde «El recuerdo» («Воспоминание», 1828) y los «Versos compuestos durante el insomnio» («Стихи, сочиненные во время бессонницы», 1830) de Pushkin hasta varios poemas o ciclos líricos titilados «Бессонница» o «Бессонницы» («Insomnio» o «Insomnios») de

⁶³³ En general, versos o incluso estrofas enteras compuestas únicamente de sintagmas nominales son muy frecuentes en *Piedra*, donde los sustantivos prevalecen sobre los verbos tanto en cantidad como en importancia sintáctica y semántica. Esta tendencia en el lenguaje del primer poemario mandelshtamiano se ha descrito como «estilo nominal» (именной стиль, Lotman, M., 1996: 22-24) o «averbalidad» (безглагольность, Shapir, 2015: 35). Uno de los efectos que tienen las acumulaciones de frases nominales en la poesía es la sensación de inmediatez: todos los elementos nombrados se perciben como presentes «aquí y ahora» (Nikólina, 2013: 43). En el caso de la obra temprana de Mandelshtam, se trata también de ubicar la vivencia poética en el instante o en la eternidad y evitar hablar del paso del tiempo (Shapir, 2015: 34-36).

⁶³⁴ Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет (Blok, 1997, III: 23).

⁶³⁵ Двадцать первое. Ночь. Понедельник. / Очертанья столицы во мгле (Ajmatova, 2016: 166).

⁶³⁶ Я закрыл «Илиаду» и сел у окна. На губах трепетало последнее слово (Gumiliov, 188: 166).

⁶³⁷ Para el motivo del insomnio en la tradición grecolatina, cf. Fernández Contreras, 2000.

autores posteriores como Ánnenski, Ajmátova, Tsvetáieva o Pasternak. En la mayoría de estos poemas, el silencio nocturno lleva a meditaciones amargas, con un trasfondo emocional de inquietud y angustia (тревога и тоска, Bezrodny, 2007: 266). Según N. Mazur (2005: 254), los orígenes de esta visión del insomnio radican en la tradición pitagórica, el estoicismo y las prácticas cristianas de introspección nocturna. Sin embargo, «el insomnio deleitoso, erudito y reconciliado» (усладительная, высококультурная и примиренная бессонница, Struvé: 192: 178) de Mandelshtam remite a otra tradición, introducida en la lírica rusa por el enciclopedista Mijaíl Lomonósov (1711-1765) con su «Meditación nocturna sobre la grandeza divina...» («Вечернее размышление о Божием величестве...», 1748). En esta tradición, basada en modelos grecolatinos como *De natura deorum*, de Cicerón, y en las meditaciones naturfilosóficas de los siglos XVII y XVIII, en vez de sumergirse en su propio mundo interior, el narrador observa el panorama del cielo estrellado y admira en él la armonía del universo (Mazur, 2005: 254). En el poema de Mandelshtam, una percepción similar de comunión con el universo armonioso se produce a partir de la lectura de Homero: el sujeto lírico aprovecha el insomnio «como una preciosa oportunidad para iniciar, a través del texto griego, una navegación poética hacia el mundo abierto de la historia y la cultura europeas»⁶³⁸. En cuanto a la expresión тугие паруса («velas turgentes»), el Corpus nacional de la lengua rusa (www.ruscorpora.ru) no recoge ningún ejemplo de su uso anterior al poema que nos ocupa. En la poesía rusa del siglo XIX, incluida la traducción canónica de la *Odisea* (1849), de V. Zhukovski, el epíteto тугой (que en función del contexto puede significar «tenso, turgente, apretado, duro, resistente al estiramiento, repleto») se combina principalmente con palabras como лук («arco», en el sentido de «arma para disparar flechas»), тетива («cuerda de un arco») o струна («cuerda de un instrumento musical»), mientras que las velas de los barcos se suelen describir como полные («llenas») o раздутые («hinchadas»). El epíteto utilizado por Mandelshtam parece referirse a un estiramiento que se percibe a través del tacto: así, para saber que un arco o las cuerdas de una guitarra están bien tensados, necesitamos tocarlos con los dedos. De ahí la impresión de que las «velas turgentes» sean una imagen no solo visual, sino también táctil, algo que concuerda con la hipótesis de que en la poesía mandelshtamiana el tacto predomina sobre la vista y el oído (Zhuchkova, 2015: 113). Esa impresión también tiene que ver con el hecho de que el epíteto тугой se pueda aplicar al cuerpo humano: тугая грудь («pecho turgente»), тугое тело («cuerpo macizo»). La popularidad del poema, uno de los más canónicos de toda la obra mandelshtamiana, hizo que el sutil efecto de extrañamiento producido por el adjetivo en cuestión se debilitara con el paso del tiempo. Sin embargo, teniendo en cuenta el efecto inicial, parece conveniente evitar en la traducción epítetos demasiado neutros como «tensas» o «hinchadas». En otro poema temprano, donde una meditación nocturna también desemboca en una comunión extática con el universo, una vela desplegada aparece como metáfora de la percepción agudizada («Sensible tensa el oído la vela»⁶³⁹, 1910), mientras que en las *Octavas* («Восьмистишия», 1933), el proceso de creación poética se presenta como «la aparición del tejido» (появление ткани,

⁶³⁸ Как счастливую возможность через греческий текст выйти в поэтическое плавание, в открытый мир европейской истории и культуры (Surat, 2009: 315).

⁶³⁹ «Слух чуткий парус напрягает» (Mandelshtam, 2009: 49).

Mandelstam, 2009: 184), que se acaba tensando y adquiriendo la forma de arco, como si fuera una vela hinchada. Finalmente, en el *Coloquio sobre Dante*⁶⁴⁰, la compleja dinámica de asociaciones poéticas en la *Divina Commedia* —y, por extensión, en la lírica del propio Mandelstam— se describe en términos de navegación a vela.

v.2 Este verso permite reconstruir la situación cotidiana esbozada al comienzo del poema: en medio del insomnio, el sujeto lírico lee la *Ilíada* y se imagina la flota aquea que se dirige hacia Troya. El catálogo de las naves (νεῶν κατάλογος, *Il.* II, vv.484-785), una larga enumeración de nombres, lugares de procedencia y barcos de los caudillos griegos que participaron en la guerra de Troya, parece una lectura apropiada para conciliar el sueño⁶⁴¹ (Nilsson, 1974: 37) o sumergirse en un trance (Bezrodny, 2007: 267). Pero el poeta tenía razones más poderosas para mencionar este episodio de la *Ilíada*, y es que a él había aludido Innokenti Ánnenski (1855-1909) en su artículo «Qué es poesía» («Что такое поэзия», 1903), publicado en la revista *Apollón* en 1911. Ánnenski era el poeta de la generación anterior con el que Mandelstam sentía mayor afinidad, viendo en él una encarnación de su ideal del «helenismo» poético, una relación íntima con la tradición clásica: «Ánnenski percibía toda la poesía mundial como un haz de rayos arrojado por la Hélade... La lección de la obra de Ánnenski para la poesía rusa no es helenización, sino un helenismo interior»⁶⁴². Varias ideas formuladas por Ánnenski tuvieron una indudable repercusión en la poética de Mandelstam (Segal, D., 1998: 140), entre ellas la del potencial sugestivo de nombres propios, con el catálogo de las naves como ejemplo:

Los nombres de los navarcos que navegaban hacia Ilión, que ahora ya no dicen nada, los sonidos mismos de esos nombres, callados y pericados para siembre, en la cadencia solemne de los versos que tampoco entendemos hoy en día, desencadenaban secuencias vivas de leyendas florecidas en los recuerdos de un heleno antiguo [...]. ¿Qué hay de extraño, pues, en el hecho de que otrora incluso los símbolos de los nombres acompañados de la música del verso provocaran en los oyentes todo un mundo de sensaciones y recuerdos, en los que los gritos de la batalla se mezclaban con el tintineo de la fama, y el brillo de las armaduras y las velas purpúreas con el bramido de las oscuras olas del Egeo?⁶⁴³

En el mismo artículo, Ánnenski habla también de la pervivencia de las grandes obras del pasado más allá del ámbito académico, que él relaciona con el hecho de que estén abiertas a lecturas actualizadas y sigan suscitando emociones nuevas y genuinas:

Cuando la gente dejó de percibir tras el susurro inarticulado del hexámetro el chapoteo del agua contra los remos aqueos, la respiración de los remadores, la cólera del que persigue y atrapa y el temblor del atrapado, empezó a buscar en Homero símbolos nuevos, a aportar a

⁶⁴⁰ Por ejemplo, en Mandelstam (2010: 176).

⁶⁴¹ A. Nilsson (1974: 37) ve un «ligero toque humorístico» (*slightly humorous touch*) en este uso del catálogo de las naves como un somnífero: en vez de contar ovejas, el poeta se pone a contar naves homéricas.

⁶⁴² Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой. [...] Урок творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а внутренний эллинизм... (Mandelstam, 2010: 75).

⁶⁴³ Имена навархов, плывших под Илион, теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас не понятном, влекли за собою в воспоминаниях древнего Элина живые цепи цветущих легенд [...]. Что же мудреного, если некогда даже символы имен под музыку стиха вызывали у слушателей целый мир ощущений и воспоминаний, где клики битвы мешались со звоном славы, а блеск золотых доспехов и пурпуровых парусов с шумом темных Эгейских волн? (Ánnenski, 1979: 204).

sus obras un contenido psíquico nuevo. [...] No solo el poeta, el crítico o el artista, sino también el espectador y el lector siguen creando eternamente a Hamlet⁶⁴⁴.

Esta visión de los clásicos como «poesía viva con su brillo y aroma» (живая поэзия с ее блеском и ароматом, Ánnenski, 1979: 204) resulta fundamental para Mandelshtam, e «Insomnio...» es una de las primeras muestras de esta simbiosis de lo antiguo y lo contemporáneo en la obra del poeta. Con todo, la fascinación de Mandelshtam por el catálogo de las naves homérico no solo se debe a la influencia de Ánnenski. Tal y como señala I. Kútik (1994: 34), «el principio del catálogo es uno de los elementos clave de la estética de la oda»⁶⁴⁵, refiriéndose a la oda «solemne» o «retórica» (торжественная или витийственная ода) rusa del siglo XVIII. Este género, quizás el ejemplo más claro del estilo elevado en la tradición nacional, resultó fundamental para Mandelshtam en su búsqueda de un tono solemne, a la vez objetivo y personal, que ya se hace patente en «Insomnio...». No en vano tan solo un año más tarde, en 1916, Marina Tsvetáieva reconocería esta afinidad del poeta con sus autores dieciochescos favoritos llamándolo «joven Derzhavin» (молодой Державин)⁶⁴⁶. En sus célebres odas, Gavriil Derzhavin (1743-1816) recurrió sistemáticamente a la enumeración para crear imágenes panorámicas de envergadura épica, fuesen descripciones de grandes batallas o alabanzas a Catalina II. Mandelshtam encuentra en estas enumeraciones, basadas en la lógica asociativa⁶⁴⁷, una técnica muy afín a sus propios principios poéticos, y recurre a ella en numerosas ocasiones. En su poesía, la enumeración, y muy especialmente la enumeración de citas y otras referencias clásicas, se convierte en uno de los medios para reunir los fragmentos de un mundo desintegrado y recuperar la continuidad perdida de la cultura (Kútik, 1994: 34).

vv.3-4 El tono vuelve a cambiar: de una constatación cotidiana pasamos a una solemne invocación introducida por el pronombre indicativo *ceй* («aqueste»), un arcaísmo poético asociado con la lírica dieciochesca (Nilsson, 1974: 37). El mismo pronombre volverá a aparecer en el segundo hemistiquio, reforzando la similitud con una oda solemne del siglo XVIII. Sin embargo, incluso dentro de esta invocación hay cierta tensión estilística, puesto que la palabra *выводок* («camada, nidada, pollada», es decir, un grupo de crías nacidas a la vez) parece más bien prosaica y puede llevar al lector a asociar las naves griegas que se dirigen a Troya con una fila de patitos que siguen a la madre⁶⁴⁸ (Nilsson,

⁶⁴⁴ Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гекзаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу настигающего и трепет настигаемого, они стали искать у Гомера новых символов, вкладывать в его произведения новое психическое содержание [...] Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета. (Ánnenski, 1979: 204).

⁶⁴⁵ *The principle of a catalogue is one of the key points of odic aesthetics.*

⁶⁴⁶ ¿Qué le importa, joven Derzhavin, / mi verso maleducado? (Что Вам, молодой Державин, / Мой невоспитанный стих? Tsvetáieva, 1994: I, 252).

⁶⁴⁷ Tal y como señala Y. Tyniánov en su artículo «La oda como género retórico» («Ода как ораторский жанр», 1922), en la tradición rusa de la oda solemne, fundada por M. Lomonósov, hubo dos tendencias: una que otorgaba preferencia a la claridad de la trama poética (la llamada «oda seca», «сухая ода») y otra que se basaba en «el encadenamiento asociativo de imágenes» (ассоциативное сцепление образов, Tyniánov, 1977: 230), la llamada «oda absurda» («бессмысленная ода»). Para la poesía del modernismo ruso, esta última tendencia resultó especialmente sugestiva.

⁶⁴⁸ El sustantivo *выводок* («nidada») deriva del verbo *выводить* en el sentido de «procrear, tener descendencia». Sin embargo, este verbo también puede significar «guiar, llevar a algún sitio», y este significado se actualiza, al menos en parte, en el contexto del poema (Nilsson, 1974: 38).

1974: 37). Esa combinación de un lenguaje arcaico y elevado con otro más popular y cotidiano es típica del «estilo homérico» ruso (Guínzburg, 1974: 369), creado por Nikolái Gnédich en su traducción canónica de la *Ilíada* (1829). Para Mandelshtam, resultó un lenguaje idóneo con el que plasmar su propia visión de la Antigüedad clásica como humanización del entorno a través de las actividades cotidianas ancestrales:

El helenismo es una olla para meter en el horno, es una horquilla, una vasija de barro llena de leche, son los utensilios caseros, la vajilla, todo lo que rodea el cuerpo. [...] El helenismo es cualquier estufa a cuyo lado está sentada una persona, que aprecia su calor como algo emparentado con su propio calor interno⁶⁴⁹.

La «procesión de grullas» podría remitir directamente al texto de la *Ilíada*, donde las grullas aparecen en dos ocasiones como segundo término de la comparación (Terras, 1966: 258). Así, en el canto segundo (II, 459-466), el avance estruendoso de los guerreros griegos es comparado con el movimiento de las bandadas de «aves de largo cuello» — grullas, ocas o cisnes—, y en el canto tercero (III, 1-7), los gritos de los teucros se equiparan a las voces de las grullas migratorias. El paralelo entre las grullas y los barcos, ausente en Homero, es un lugar común en la poesía decimonónica rusa (Bezrodny, 2007: 268). En cuanto al sustantivo *поезд*, que aquí traducimos como «procesión», tiene en ruso dos acepciones: una contemporánea, «tren», y otra más bien arcaica, recogida, por ejemplo, en el diccionario de Vladímir Dal (1863-1866). Se trata de «caravana, fila de carros, varios carros que van juntos por el mismo camino» o bien «procesión solemne o ritual». Por ejemplo, en la poesía rusa del siglo XIX se menciona con frecuencia la tradición de «procesiones nupciales» (*свадебный поезд*). Tanto el contexto del poema como su estilo arcaizante llevan a pensar que Mandelshtam se refería a esta segunda acepción. Por otro lado, también podría tratarse de un calco de la expresión alemana «*Kranichzug*» («*Zug der Kraniche*»), utilizada por Schiller y Goethe (Bezrodny, 2007: 269), que significa «bandada de grullas migratorias» o «migración de las grullas». Esta hipótesis parece bastante verosímil, dado que en la obra de Mandelshtam son frecuentes los casos en los que los calcos de otros idiomas, especialmente del alemán, funcionan como imágenes poéticas de pleno derecho⁶⁵⁰. A nivel fónico, resulta muy llamativa la rima interna en el v.3 (*sei dLÍNNY vývodok, sei póiezd zhuravLINY*, «aquesta larga nidada, aquesta procesión de grullas»), que repite la rima convencional presente en los vv.2 y 3 (*do seredINY*, «hasta la mitad», y *zhuravLINY*, «de grullas»). Aunque todo el poema sigue el mismo esquema métrico, el hexámetro yámbico, entre la primera y la segunda mitad de la primera estrofa hay una diferencia notable: en los vv.1-2 el primer hemistiquio, seguido de una cesura, acaba en una palabra aguda (*GomEr*, «Homero», *korabléi*, «naves»), mientras que en los vv.3-4 en esa misma posición aparecen palabras esdrújulas (*vývodok*, «nidada», *nad Elládoyu* «sobre la Hélade»)⁶⁵¹. En la versificación rusa, una sílaba tónica seguida de dos átonas equivalen a un pie dactílico, y el análogo más aceptado

⁶⁴⁹ Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всё окружение тела. [...] Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу (Mandelshtam, 2010: 75-76).

⁶⁵⁰ Cf., por ejemplo, Uspenski, F. y Litvínova, A., *Kalka ili metafora? Chepchik schastia v Stijaj o neizvestnom soldate* (en Uspenski, F., 2014. 23-42, especialmente p. 28). El primero en señalar casos de correspondencias interlingüísticas en la obra de Mandelshtam fue G. Levintón (1979).

⁶⁵¹ Citado por A. Nilsson (1974: 38).

del hexámetro griego en la tradición nacional es precisamente el hexámetro dactílico (dácilo de seis pies). Con ello, los dos últimos versos de la primera estrofa adquieren un ritmo más «homérico», y este cambio parece reflejar la inmersión del sujeto lírico en el mundo de la *Ilíada*. Finalmente, el tono solemne del v.4 se refuerza gracias a la repetición de la vocal A acentuada: *Chto nad EllÁdoyu kogdA-to podnialsÁ*⁶⁵² («que se elevó otrora sobre la Hélade», Nilsson, 1974: 39).

v.5 La metáfora del v.3 («la procesión de grullas») se transforma en una comparación que remite a la misma imagen: una bandada de grullas en el vuelo. El ángulo que estas aves forman en el cielo durante la migración se presenta metafóricamente como una «cuña» (клин), un término militar que se refiere a una formación en triángulo utilizada para el ataque desde la Edad Antigua. Con ello, nos encontramos ante una comparación doble, en la que la flota de guerra de los aqueos se equipara a una bandada de aves, que a su vez es comparada con una formación militar. La expresión «cuña de grullas» aparece por primera vez en este poema de Mandelshtam. El único precedente se encuentra en un poema de Apollón Maikóv de 1869, donde se dice que «un regimiento de grullas» atraviesa el cielo en fila o «formando una cuña puntiaguda»⁶⁵³ (Bezrodny, 2007: 268). Sin embargo, de una manera similar a las «velas turgentes» (тургие паруса), esta expresión no tardó en lexicalizarse y hoy en día no necesariamente se percibe como una reminiscencia mandelshamiana⁶⁵⁴. El que sí tuvo que ser consciente de su deuda con Mandelshtam en este sentido era el poeta acmeísta Mijaíl Lozinski, quien utilizó la misma imagen en su traducción de la *Divina Commedia* (1936-1942). En el original italiano (*Inferno*, V: 46), las almas de los lujuriosos, arrastradas por un vendaval, son comparadas con una fila de grullas que sueltan gritos lastimosos:

E come i gru van cantando lor lai;
Facendo in aere di sé lunga riga,
cosí vid'io venir, traendo guai,
ombre portate de la detta briga...

Sin embargo, en la traducción poética de Lozinski aparece la imagen mandelshtamiana de «cuña»:

Como vuela hacia el sur una cuña de grullas
con triste canto en las alturas más allá de las montañas...⁶⁵⁵

Teniendo en cuenta que la obra de Dante se encuentra entre las principales fuentes de inspiración de «Insomnio...» (cf. v.9), parece muy simbólico que el poema tuviera una

⁶⁵² M. Gaspárov (2015: 93) indica que el verbo поднялся («se elevó») se tiene que pronunciar según la norma arcaica, *podnialsÁ* en vez de *podnialsíÁ*. De esta manera, forma una rima exacta con *parusá* («velas»), algo que resulta importante en la obra temprana de Mandelshtam con su propensión a las formas rígidas típicas de la poesía del siglo XIX.

⁶⁵³ Como una fila / o cuña puntiaguda [...] a través de todo el cielo / vuela / un regimiento de grullas (Строем / иль острым клином [...] через все небо / перелетает / полк журавлей, Maikov, 1977: 138).

⁶⁵⁴ El Corpus nacional de lengua rusa (www.ruscorpora.ru) cuenta con 25 entradas en el subcorpus general y 4 en el subcorpus de poesía, aparte de citas directas del poema mandelshtamiano.

⁶⁵⁵ Как журавлиный клин летит на юг / С унылой песнью в высоте надгорной... (Lozinski, 1967: 28). Este paralelo fue señalado por M. Bezrodny (2007: 270), mientras que A. Nilsson (1974: 39) cita este mismo verso de Dante como una posible fuente de las comparaciones con grullas en «Insomnio...».

repercusión tan directa en la versión rusa de la *Divina Commedia*. Finalmente, la repetición de la palabra *zhuravliny* («de grullas»), que ya aparece en el v.3 formando una rima convencional y otra interna, crea un vínculo fonético entre la primera y la segunda estrofa. Además, dentro del v.5 aparecen otras resonancias fónicas que aumentan la impresión de musicalidad: *Kak zhuravLINy kLIN v chuZHÍe rubeZHÍ* («como una cuña de grullas a los confines ajenos»). Según A. Nilsson (1974: 40), estas repeticiones, así como la secuencia de íes acentuadas, se pueden percibir como una recreación fonética de los gritos de las grullas y del sonido producido por sus alas en medio del vuelo.

v.6 A. Nilsson (1974: 40) califica esta imagen de «oscura», y V. Terras (1966: 258) constata que no tiene ningún precedente en los textos homéricos. Por su parte, S. Poliakova (1997: 84) afirma que la fuerza poética de esta frase radica en su capacidad sugestiva, en parte relacionada con la imposibilidad de darle una explicación racional:

Los círculos semánticos que parten de la incomprensible espuma divina en la cabeza de los reyes alcanzan reminiscencias homéricas cercanas y lejanas y las arrastran a la corriente viva de significados. La eficacia de esta frase es irracional, y no merece la pena buscar interpretaciones primitivamente racionales como salpicaduras de las olas en el cabello de los reyes que se acercan a Troya en sus naves. La frase [...] desencadena asociaciones clásicas productivas: los reyes de una sociedad tribal, su soberbia, sus contiendas, el nacimiento de Afrodita de la espuma, el politeísmo pagano, la cercanía de los dioses a las personas y muchas otras. Finalmente, notemos que la espuma divina en las cabezas de los reyes parece un atributo de su excepcionalidad, a modo de una corona...⁶⁵⁶

Esta imagen, paradójicamente, produce una sensación más fuerte de inmersión en el mundo clásico que otros versos mandelshtamianos que remiten directamente a fuentes griegas (Poliakova, 1997: 83-84). No es un caso aislado, y es que Mandelshtam nunca dio especial importancia a la exactitud académica o la veracidad histórica de las referencias que incorporaba en su poesía, de ahí sus famosos «errores» que indignaron a muchos contemporáneos y han desconcertado a más de un comentarista⁶⁵⁷. Lo que sí le interesaba era que sus lecturas —se tratase de Homero, Dante o Villon— fuesen «poéticamente productivas» (поэтически плодотворные, Ivánov, Viach. Vs., 2009: 10). La posible relación de la «espuma divina» con el nacimiento de Afrodita-Venus permite intuir en este verso una primera referencia al amor, que se convertirá en el tema central de los versos siguientes (Nilsson, 1974: 40).

vv.7-8 La primera pregunta retórica («¿Hacia dónde navegáis?») aparece en más de una ocasión en la lírica rusa del XIX, dirigida a un personaje del poema o incluso al propio sujeto lírico. El paralelo más significativo podría ser el último verso de «El otoño»

⁶⁵⁶ Смысловые круги, растекающиеся от непонятной божественной пены на головах царей, доходят до ближних и дальних гомеровских реминисценций и вовлекают их в живой смысловой поток. Эффективность этой фразы надрассудочна, и не стоит искать плоско рациональных толкований образа вроде морских брызг в волосах царей, приближающихся на своих кораблях к Трое. Фраза [...] вызывает продуктивные античные ассоциации — цари родового общества, их надменность, распри, рождение Афродиты из пены, языческое многобожие, близость богов к людям и еще многие другие; наконец, обратим внимание на то, что *божественная пена* на головах царей как бы атрибут их исключительности, вроде венца...

⁶⁵⁷ Probablemente, el ejemplo mejor conocido es la referencia a Penélope en «De dorada miel el reguero...», («Золотистого меда струя из бутылки текла», 1917) donde en vez de tejer, la fiel esposa de Ulises se dedica a bordar (cf. el comentario al v.20 de dicho poema).

(«Осень», 1833), el célebre «fragmento» meditativo de Pushkin en el que también se menciona un barco con las velas hinchadas⁶⁵⁸:

¿Hacia dónde, pues, hemos de navegar?⁶⁵⁹

En «Insomnio», sin embargo, la pregunta que el poeta dirige a los aqueos no tiene que ver con el rumbo, sino con la razón que los mueve a empezar la guerra (Gaspárov, M., 2017: 92). La segunda pregunta, que es, en realidad, una respuesta a la primera, podría remitir a los versos 154-158 del canto III de la *Ilíada*, donde Helena es mencionada como la causa más que justificada de la guerra de Troya:

Cosa no es que indignación suscite
que vengan padeciendo tanto tiempo
dolores los troyanos
y los aqueos de grebas hermosas
por mujer cual es esa, pues tremendamente se parece
al mirarla de frente
a diosas inmortales⁶⁶⁰.

La ilusión de un lenguaje «homérico» se mantiene gracias a dos expresiones claramente arcaicas. En el v.7, la segunda pregunta es introducida por la expresión *когда бы не* («si no fuera por»), típica de la poesía decimonónica, en vez de la opción neutra *если бы не*. En el v.8, la expresión *ахейские мужи* («varones aqueos») incorpora un vocablo solemne y arcaico (*мужи*, «varones»), que en más de una ocasión aparece en las traducciones rusas de la *Ilíada* (Gnédich, 1829) y la *Odisea* (Zhukovski, 1849). En la obra de Mandelshtam, la palabra «varón» (*muzh*) tiene connotaciones morales, relacionadas con las imágenes de héroes de la Antigüedad y con el vocablo *мужество* (*múzhestvo*, «valor, valentía, hombría»), derivado de la misma raíz. Así, en su artículo «La naturaleza de la palabra» (1922) el poeta afirma que el concepto de «varón» es más «elevado» (*высокий*) todavía que el de «ciudadano», porque encarna la firmeza del ser humano más allá de su papel en la sociedad⁶⁶¹:

El ideal de la virilidad/valentía⁶⁶² (*мужественность*) perfecta ha sido preparado por el estilo y las exigencias prácticas de nuestra época. Todo se ha vuelto más pesado e ingente, y por ello el ser humano también ha de volverse más firme, puesto que el ser humano ha de ser más firme que todo lo demás en la tierra...⁶⁶³

vv.9-10 En ruso, Homero (*Gomer*) es casi un anagrama del mar (*more*) (Nilsson, 1974: 41), y el poema parece oscilar entre una identificación y una oposición entre ambos, en

⁶⁵⁸ Las velas se hincharon, llenas de viento (Паруса надулись, ветра полны, Pushkin, 1950, III: 265).

⁶⁵⁹ Куда ж нам плыть? (Pushkin, 1950, III: 265). Citado por Y. Toddes (2019: 428). Esta pregunta surge a partir de la imagen de un barco inmóvil que en pocos instantes se pone en marcha y avanza rompiendo las olas. El barco aparece en el poema de Pushkin como un símil de la inspiración que está punto de apoderarse del poeta, es decir, la pregunta sobre el rumbo tiene más que ver con las decisiones creativas que con el movimiento real de una nave.

⁶⁶⁰ Citamos la traducción de A. López Eire (2003: 147).

⁶⁶¹ Y, en realidad, más allá del género biológico, puesto que Mandelshtam jamás sugirió que su ideal de «valentía/virilidad» implicara una superioridad moral de los hombres sobre las mujeres.

⁶⁶² Ambos sentidos de la palabra son relevantes para el texto.

⁶⁶³ Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле (Mandelshtam, 2010: 80).

una ambivalencia típica de Mandelshtam. Por un lado, el mar es también «Homero», porque juega un papel esencial en la *Ilíada*, y las dos primeras estrofas con el panorama de las naves aqueas reflejan claramente su importancia. Por otro lado, en la última estrofa, Homero, como representación de la poesía (o, en un sentido más amplio, de la cultura), y el mar, como representación de la naturaleza, la vida (Taranovsky, 2000: 98) o el Universo (Nilsson, 1974: 41), más bien se presentan como dos principios distintos, ya que el poeta tiene que elegir entre ellos. En este sentido, «Insomnio...» parece más bien una excepción en la obra temprana de Mandelshtam, en la que prevalece la idea de «abolición de fronteras entre la naturaleza y la cultura» (упразднение границ между природой и культурой, Toddes, 2019: 282):

La naturaleza es lo mismo que Roma y se ha reflejado en ella.
Vemos imágenes de su poderío ciudadano
en el aire transparente, como en un circo azul,
en el foro de los campos y en la columnata del bosque⁶⁶⁴

La fórmula все движется любовью («todo es movido / se mueve por el amor»), que resume la idea ya sugerida en la pregunta retórica sobre la causa de la guerra de Troya (vv.7-8), tiene algún precedente en la literatura griega, por ejemplo, en la *Teogonía* de Hesíodo o en la propia *Ilíada*⁶⁶⁵ (Terras, 1966: 258). No obstante, parece obvio que la fuente más directa de esta máxima es el último verso de la *Divina Commedia*, *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (*Paradiso*, XXXIII, v.145), que el poeta también citará en su artículo de 1922 sobre el poeta Alexandr Blok:

La estructura anímica del poeta tiende a la catástrofe, mientras que el culto y la cultura presuponen una fuente de energía oculta y protegida, un movimiento regular y acorde a su objetivo: «el amor que mueve el sol y otras estrellas»⁶⁶⁶.

Las menciones de Dante en la obra temprana de Mandelshtam son más bien anecdóticas (Panova, 2017a: 214), pero a partir de «Insomnio...» el poeta no dejará de referirse al autor de la *Commedia* tanto en verso como en prosa, hasta formular en el *Coloquio sobre Dante* (1933) una visión novedosa, íntima y personal de su poética. En general, el autor de la *Divina Commedia* fue un referente crucial para muchos poetas rusos de la primera mitad del siglo XX, especialmente los acmeístas. Así, ya en los años sesenta Anna Ajmátova (1996: 678) apuntó en su cuaderno de notas que le apetecía responder a los «detractores» (недоброжелатели) que preguntaban qué habían tenido en común poetas tan distintos como Gumiliov, Mandelshtam y ella misma: «El amor a Dante» (Любовь к Данте).

v.11 La mayoría de los comentaristas relacionan la descripción del mar en este verso con el final de los *Fragmentos del viaje de Onegin* («Отрывки из путешествия Онегина»),

⁶⁶⁴ Природа — тот же Рим и отразилась в нем. / Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде рощи (Mandelshtam, 2009: 76).

⁶⁶⁵ En el canto XIV (vv.197-199), Hera pide a Afrodita, la diosa del amor: «Dame ahora el amor y el deseo / con que tú a todos los domeñas, / tanto inmortales como hombres mortales» (López Eire, 2003: 577).

⁶⁶⁶ Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами» (Mandelshtam, 2010: 92).

publicados como anexo a la edición de *Yevgueni Onegin* de 1833: «Y solo el mar Negro resuena»⁶⁶⁷. Con todo, a pesar de que «Insomnio...» fuera escrito en Crimea, a orillas precisamente del mar Negro, el poeta no se refiere a una realidad geográfica. A diferencia de Pushkin, escribe la palabra черное («negro») con minúscula, dando a entender que no se trata de un topónimo, sino de un epíteto (Toddes, 2019: 428). Con ello, Mandelshtam vuelve a la versión rusa de Homero, puesto que la expresión «negro mar» (черный понт) se repite en la traducción de Gnédich como una fórmula épica (Taranovsky, 2000: 98). La acción del mar, una vez que Homero le cede la palabra, se describe con dos verbos: шуметь («resonar») y витийствовать («practicar retórica»). Este último, que aparece en el poema en una forma análoga al gerundio español (деепричастие), es un vocablo arcaico, típico de la poesía dieciochesca (recordemos el género de la «oda retórica», витийственная ода, del siglo XVIII estudiada por Yuri Tyniánov). En la traducción, sustituimos la forma витийствуя («practicando retórica») por un adjetivo («retórico»), puesto que el verbo «declamar», aunque se puede utilizar en el sentido de «hablar con el fin de ejercitarse en las reglas de la retórica» (acepción 2 según RAE, 2014), también tiene otras acepciones («recitar» o «hablar con demasiado calor y vehemencia»), capaces de confundir al lector. En todo caso, el hecho de que el ruido del mar se presente como un discurso articulado, similar a una oda solemne, apunta de nuevo a una fusión entre el mar y la poesía. Eso sí, las reminiscencias pushkinianas en este verso y el siguiente, así como la asociación entre Pushkin y el mar, muy arraigada en la tradición rusa y significativa para Mandelshtam en particular (Surat, 2009: 241), sugieren que esta vez no se trata de Homero como tal, sino sobre todo de su pervivencia en la poesía posterior.

v. 12 С тяжким грохотом («con un estruendo grave») también es una expresión pushkiniana, que aparece en el poema de 1829 «La avalancha» («Обвал», Bezrodny, 2007: 273). Por lo tanto, la presencia de Pushkin en el poema no es menos importante que la de Homero y Dante. A nivel formal, en los dos últimos versos del poema la cesura es precedida por hemistiquios dactílicos (*more chórnoie*, «negro mar», y *s tiázhkim grójotom*, «con un estruendo grave») que de nuevo acercan el metro del poema al «hexámetro homérico» ruso, tal y como había ocurrido ya en los vv.3-4 (Nilsson, 1974: 42). Tanto esta particularidad métrica como la prevalencia de la O acentuada en el v.12⁶⁶⁸ hacen todavía más patente el tono solemne y grave del poema.

⁶⁶⁷ Лишь море Черное шумит... (Pushkin, 1950, V: 208).

⁶⁶⁸ *S tiázhkim grójotom podjÓdit k izgolOviu* («con un estruendo grave se acerca a la cabecera»).

TRISTIA

En un trineo bajo cubierto de paja

El poema fue escrito en Moscú en marzo de 1916. En el archivo de Mandelshtam en la Universidad de Princeton se conservan dos manuscritos⁶⁶⁹, uno de ellos con esta fecha y varias correcciones que permiten ver la evolución del texto. El otro manuscrito, probablemente algo posterior, refleja la versión definitiva que figura en *Tristia*. Según el testimonio de Marina Tsvetáieva (1994: IV, 156), este poema, junto con otros dos («En la diversidad de voces de un coro de doncellas» y «Sin creer en el milagro de la Resurrección»⁶⁷⁰) está inspirado en su relación amorosa con el poeta, «los maravillosos días de febrero a junio de 1916 cuando estuve regalando Moscú a Mandelshtam»⁶⁷¹. Por su parte, Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 469), a quien el poeta no conoció hasta 1919, creía que aquella relación había constituido «un puente» entre la lírica temprana de *Piedra* y la nueva voz poética que se acabó forjando en *Tristia*⁶⁷² y había resultado crucial para la evolución personal del poeta y su visión del mundo:

Al regalarle su amistad y Moscú, Tsvetáieva, no sé cómo, deshechizó a Mandelshtam. Fue un don milagroso, porque tan solo con San Petersburgo, sin Moscú, no hay respiración libre, no hay una verdadera sensación de Rusia, no hay libertad moral...⁶⁷³

Para Mandelshtam, quien había crecido en San Petersburgo y tenía un fuerte vínculo emocional con la entonces capital del imperio, conocer Moscú de la mano de una poeta enamorada de la ciudad supuso también descubrir una faceta menos «europeizada» y más «auténtica»⁶⁷⁴ de la cultura rusa. De esta manera, «Moscú se convierte para él en la personificación de la esencia rusa y, lo que no es menos importante, del cristianismo ortodoxo ruso» (Panova, 2003: 727)⁶⁷⁵. Varios comentaristas (Guínzburg, 1974: 381; Gaspárov, M., 1995: 342) consideran que el trasfondo biográfico proporciona una clave importante para entender «En un trineo bajo...», y otros (Taranovsky, 2000: 167), sin embargo, creen que «puede explicar la aparición del poema, pero no tiene relación directa ni con su trama ni con su impulso poético»⁶⁷⁶. En todo caso, a diferencia de Marina Tsvetáieva, quien en dos de sus *Poemas sobre Moscú* («Стихи о Москве», 1916) sitúa los paseos por la antigua capital rusa en un contexto amoroso, Mandelshtam evita toda

⁶⁶⁹ https://findingaids.princeton.edu/catalog/C0539_c187 [consulta 11/09/2022]. También hay un autógrafo de la versión final en el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (РГАЛИ).

⁶⁷⁰ «В разноголосице девического хора» (Mandelshtam, 2009, 295) y «Не веря воскресенья чуду» (Mandelshtam, 2009, 93).

⁶⁷¹ Чудесные дни с февраля по июнь 1916 года, дни, когда я Мандельштаму дарила Москву. El poeta pasó en Moscú quince días en enero y otras dos semanas en febrero de 1916. Durante ese mes Marina Tsvetáieva escribió varios poemas de amor dirigidos a Mandelshtam.

⁶⁷² «Ese fue el puente por el que él había transitado de un período a otro. El *Segundo libro*, o *Tristia*, se abre con los poemas a Tsvetáieva» (Это и был мост, по которому он перешел из одного периода в другой. Стихами Цветаевой открывается «Вторая книга», или «Тристии», Mandelshtam, N., 2014: II 469).

⁶⁷³ Цветаева, подарив ему свою дружбу и Москву, как-то расколдовала Мандельштама. Это был чудесный дар, потому что с одним Петербургом, без Москвы, нет вольного дыхания, нет настоящего чувства России, нет нравственной свободы (Mandelshtam, N., 2014: II, 469).

⁶⁷⁴ *Native and hard-core Russia*, en palabras de G. Freidin (1987: 110).

⁶⁷⁵ Москва становится для него олицетворением русского начала и, что немаловажно, русского православия.

⁶⁷⁶ Такой биографический факт может объяснить возникновение стихотворения, но ни к сюжету, ни к его поэтической посылке не имеет прямого отношения.

referencia romántica y se sumerge en las asociaciones inquietantes que le produce el lado «moscovita» de la historia rusa⁶⁷⁷. A la vez, transmite una vivencia íntima, visceral de todos los detalles que desencadenan estas asociaciones, en un «centelleo misterioso» (таинственная переливчатость, Freidin, Y., 1997: 709), una oscilación constante entre el pasado y el presente que acaba fusionando las fronteras entre las épocas. No es una casualidad que, al referirse a este poema, G. Freidin (1987: 107) señalara que «ningún otro poeta de este siglo sabía abarcar a la vez la naturaleza histórica y la materialidad tangible de una escena con una sola mirada»⁶⁷⁸ tal y como lo hacía Mandelshtam.

A nivel formal, el poema combina versos yámbicos (a base de pies formados por una sílaba átona y otra tónica, _ _/) de distintas longitudes, un metro que en la tradición rusa se suele denominar «yambo libre» y es muy frecuente en la poesía de Mandelshtam (Plunguián, 2011: 351). La rima consonante sigue el esquema AbAb, con rimas llanas en los versos pares y rimas agudas en los impares.

En un trineo bajo cubierto de paja,
apenas tapados con una estera aciaga,
desde las Colinas de los Gorriones hasta una iglesita conocida
viajamos por la enorme Moscú.

5 Y en Úglich los niños juegan a las tabas,
y huele el pan, dejado en la estufa.
Por las calles me llevan sin gorro
y tres velas arden débilmente en una capilla.

10 No eran tres velas las que ardían, sino tres encuentros,
uno de ellos lo bendijo el propio Dios,
cuarto no habrá, Roma está lejos,
y Él nunca amó a Roma.

15 El trineo se zambullía en los negros baches,
y el pueblo volvía del paseo.
Campesinos enjutos y campesinas de mal genio
pisoteaban el suelo al lado de los portones.

La lejanía húmeda estaba negra de bandadas de pájaros,
y las manos atadas se quedaron dormidas;
llevan al hijo del zar, el cuerpo se entumece terriblemente
20 y prendieron fuego a la paja rojiza.

⁶⁷⁷ Para un análisis comparativo de los idiolectos poéticos de Tsvetáieva y Mandelshtam en sus poemas sobre Moscú de 1916, cf. Panova. 2003: 717-767.

⁶⁷⁸ *No other Russian poet of this century could represent both the historical and the tangible, material nature of a scene in a single sweep of the eye with as much mastery as could Mandelstam.*

v.1 El trineo era un transporte invernal bastante habitual en la Rusia de principios del siglo XX, por lo tanto, el primer verso no proporciona ninguna clave para determinar en qué época ocurre el viaje. Como veremos más adelante, esta indefinición temporal es intrínseca para el mundo del poema. Según G. Freidin (1987: 109), la mención del trineo cubierto de estera podría evocar el cuadro de Vasili Súrikov (1848-1916) *La boyarda Morózova* («Боярыня Морозова», 1887), que representa un episodio trágico de las persecuciones contra los «viejos creyentes» durante el cisma de la iglesia ortodoxa rusa en el siglo XVII: la boyarda, futura mártir de la «fe antigua», es llevada como prisionera al monasterio Chúdov. Esta asociación —posible, pero no obligatoria— constituiría una primera referencia a la historia rusa y al tema del sacrificio. Otra asociación histórica, mucho más actual para Mandelshtam, tiene que ver con el entierro de Pushkin, quien tras su muerte en un duelo en 1837 fue llevado en secreto desde San Petersburgo a la finca familiar de Mijáikovskoie precisamente en un trineo cubierto de paja, en un ataúd envuelto en una estera (Freidin, G., 1991: 10). La concentración de vocales «o» acentuadas confiere al verso una musicalidad solemne (*Na rÓzvaliaj ulÓzhennyj solOmoi...*), que se mantiene en el resto de la estrofa (dos «o» acentuadas en los vv.2-4 frente a tres en el v.1). Otra correspondencia sonora, que también contribuye a la eufonía del poema, se encuentra en el sintagma уложенных соломой (*uLÓzhennyj soLOmoi*, cubierto de paja). Es probable que fue precisamente para conseguir ese efecto que el poeta cambiara el adjetivo осыпанных (*osýpannyj*, «espolvoreado, lleno, cubierto con grandes cantidades de algo») por уложенных (*ulózhennyj*, «acondicionado, cubierto de algo con cuidado»).

v.2 En la literatura rusa, la estera (погожа) —un tejido grueso, áspero y humilde— se asocia con la pobreza e incluso con la indigencia. Igual que el trineo, a principios del siglo XX podía considerarse tanto una referencia histórica como un detalle contemporáneo. En la obra de Mandelshtam, este material conserva sus asociaciones tradicionales y remite a la hostilidad del mundo y la crudeza del destino:

Como un manzano en invierno, pasar hambre bajo una estera⁶⁷⁹

A través del entramado de la estera miraban las estrellas punzantes⁶⁸⁰.

Además de la pobreza, las esteras se mencionan sistemáticamente en relación con la muerte: en distintas circunstancias históricas han servido para tapar los cadáveres transportados tras una ejecución (Gaspárov, M., 2012: 589)⁶⁸¹. Con ello, aun sin la referencia al destino de la boyarda Morózova, se empieza a perfilar la idea del martirio. El epíteto «aciaga» no hace más que confirmar esta impresión al teñir toda la estrofa de vagas premoniciones infaustas. Tal y como señala K. Taranovsky (2000: 170), «ya la primera estrofa contiene una insinuación obvia de que el viaje en trineo no es ninguna diversión placentera. La “estera aciaga” del segundo verso introduce una nota inquietante,

⁶⁷⁹Как яблоня зимой, в рогоже голодать (Mandelshtam, 2009: 122).

⁶⁸⁰В плетенку рогожи глядели колючие звезды (Mandelshtam, 2009: 142).

⁶⁸¹ Este simbolismo siniestro cobrará una actualidad flagrante tras la revolución bolchevique de 1917.

indica la existencia de un peligro»⁶⁸². El hecho de que los personajes vayan «apenas cubiertos» transmite cierta idea de su vulnerabilidad. Las correspondencias fonéticas entre el sustantivo y el epíteto —*rogozhei rokovói* («estera aciaga») —, aparte de reforzar la musicalidad del verso, apuntan a una estrecha y misteriosa relación entre la estera y el desino funesto.

v.3 Las Colinas de los Gorrones (Воробьевы горы) son una zona de Moscú en la orilla derecha, alta, del río Moscova, con vistas panorámicas sobre la ciudad. En la cultura rusa, este lugar se asocia con un episodio simbólico: en 1827, Aleksandr Herzen, el futuro autor del *Pasado y los pensamientos* («Былое и думы», 1868), y su amigo Nikolái Ogariov pronunciaron aquí un juramento solemne, prometiendo luchar por la felicidad del pueblo hasta el final de sus vidas. Mandelshtam mencionaría esta escena en un artículo de 1923:

Por supuesto que Herzen y Ogariov, cuando de jóvenes estuvieron en las Colinas de los Gorrones, sintieron la exaltación sagrada del espacio y del vuelo de las aves⁶⁸³.

Las «iglesitas» (церковки) son un elemento clave del paisaje moscovita en la poesía de Tsvetáieva, por ejemplo, en los *Poemas de Moscú* («Стихи о Москве»), también escritos en 1916 y dirigidos a Mandelshtam:

De manos mías una ciudad no hecha por mano humana
acepta, mi hermano extraño, mi bello hermano.

Iglesita tras iglesita, cuarenta vez cuarenta,
y pichones que planean sobre ellas⁶⁸⁴.

Para K. Taranovsky (2000: 169), la «iglesita» sería la capilla de la Virgen de Iver (Iverskaia), en la entrada a la Plaza Roja, que Tsvetáieva menciona en «su versión del paseo por Moscú» (своя версия катания по Москве), el poema «A lo largo de las torres nocturnas» («Мимо ночных башен», Tsvetáieva, 1994: I, 269).

v.4 El sujeto de la frase —«nosotros»— resulta enigmático. Su posible identificación con el poeta y su amada, Marina Tsvetáieva, está basada en datos que «están completamente fuera del texto» (находятся абсолютно вне текста, Taranovsky, 2000: 168).

v.5 La pequeña ciudad de Úglich, situada en el río Volga, se asocia en el imaginario ruso con la muerte del príncipe («*tsarévich*, hijo del zar») Dimitri en 1591, con ocho años, en circunstancias extrañas. Algunas crónicas de la época, en las que Pushkin se basó para su tragedia *Borís Godunov* («Борис Годунов», 1825) atribuyeron la desaparición del hijo de Iván el Terrible al boyardo Borís Godunov, que acabó ocupando el trono porque la dinastía de Iván se había extinguido. Según la versión oficial, el príncipe murió por un

⁶⁸²Уже первая строфа содержит ясный намек на то, что езда на розвальнях ни в коем случае не катание ради удовольствия. «Роковая рокожа» из второго стиха вносит обеспокоивающую ноту, указывает на грозящую опасность.

⁶⁸³ Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчиками, испытывали физиологически священный восторг пространства и птичьего полета (Mandelshtam, 2010: 145). Citado en relación con el poema por G. Freidin (1987: 110).

⁶⁸⁴Из рук моих — нерукотворный град / Прими, мой странный, мой прекрасный брат. / По церковке — все сорок сороков, / И реющих над ними голубков (Tsvetáieva, 1994: I, 269).

accidente mientras jugaba a *svaika*, un juego popular que consistía en tirar un dardo metálico dentro de aros dispuestos en el suelo. El hecho de que al lado de la mención de Úglich aparezcan niños que juegan a las tabas, otro juego popular, refuerza la asociación con la muerte del príncipe Dimitri. La sustitución de un juego infantil por otro constituye un desplazamiento típico de la poética de Mandelshtam, una especie de distorsión óptica que evita que la referencia resulte demasiado obvia. Así, en un poema Penélope no teje sino borda (¿«Recuerdas, en una casa griega, una mujer amada por todos / Elena no, la otra, cuánto tiempo estuvo bordando?»⁶⁸⁵), y en otro, «Dombey e hijo»⁶⁸⁶, *Oliver Twist* aparece rodeado de montones de libros de contabilidad, aunque precisamente este personaje de Dickens nunca trabajó en una oficina. Los niños que juegan a las tabas se mencionan en dos poemas programáticos de principios de los años veinte: «La oda de pizarra» («Грифельная ода», Mandelshtam, 2009: 134) y «El que encuentra una herradura» («Нашедший подкову», Mandelshtam, 2009: 130) y se asocian con la sucesión violenta de épocas históricas. Tal y como señala D. Segal (2006: 288), existe «una relación ambigua del juego de las tabas con el tiempo: los que juegan son los niños, que representan la edad temprana, el tiempo joven, pero las tabas son un símbolo de la muerte, del tiempo que envejece y muere, pero a la vez de la memoria y la huella [que queda]»⁶⁸⁷. Esta ambigüedad es especialmente patente en «El que encuentra una herradura», donde hay una referencia explícita a la muerte y al cambio de época:

Los niños juegan a las tabas con vértebras de animales muertos.
El frágil calendario de nuestra era se acerca a su fin⁶⁸⁸.

Señal de una traumática transición de una época histórica a otra, la muerte del príncipe Dimitri se asocia en el imaginario ruso con el llamado Período Tumultuoso (Смутное время, 1598-1613), marcado por numerosas guerras en las que se disputaba la corona rusa tras la extinción de la dinastía de los *rurikidas* y antes de la entronización de los *Románov*. En aquella época de violencia e inestabilidad —que suscitaba un gran interés entre varios poetas de principios del siglo XX⁶⁸⁹— varios pretendientes al trono ruso se hicieron pasar por el desaparecido príncipe Dimitri. El primero de ellos, Pseudo-Dimitri I, tras obtener el apoyo de las tropas polacas y casarse con una ambiciosa noble católica, Marina Mnischech, reinó en Rusia durante casi un año y fue asesinado en un complot de la corte. Pseudo-Dimitri II, también ayudado por los polacos, controló una parte importante del territorio del país, pero acabó asesinado como su precursor. Teniendo en cuenta que el ambiente moscovita del poema nos remite (siempre de manera implícita) a la relación de Mandelshtam con Marina Tsvetáieva, las asociaciones con el Período Tumultuoso podrían cobrar una relevancia mayor, puesto que Tsvetáieva solía identificarse abiertamente con Marina Mnischech. En varios poemas escritos durante la

⁶⁸⁵ Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена — / Не Елена — другая — как долго она вышивала? (Mandelshtam, 2009: 97).

⁶⁸⁶ «Домби и сын» (Mandelshtam, 2009: 70).

⁶⁸⁷ Двоякая связь игры в бабки с временем: играют дети, представляющие младенчество, молодое время, а сами бабки — это символ смерти, стареющего, умирающего времени, но одновременно и памяти, следа.

⁶⁸⁸ Дети играют в бабки позвонками умерших животных. / Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу (Mandelshtam, 2009: 130).

⁶⁸⁹ Y. Freidin (1997: 703) menciona a Maximilián Voloshin, Mijaíl Kuzmín y Marina Tsvetáieva.

misma época creó una especie de mito *ad hoc* sobre el amor pasional entre la noble polaca y Pseudo-Dimitri I:

¡Marina! ¡Dimitri! En paz
descansad, queridos rebeldes⁶⁹⁰ (Tsvetáieva, 1994: I, 267).

Muchos comentaristas consideran que esta referencia a la vez biográfica e intertextual es imprescindible para reconstruir el trasfondo histórico del poema «En un trineo bajo cubierto de paja»: «Imaginémonos que el poema fuese acompañado de una dedicatoria a Marina Tsvetáieva: inmediatamente dejaría de ser misterioso. El nombre de Marina aporta una asociación con *Borís Godunov* de Pushkin y una clave para el implícito tema amoroso del poema. Ella es Marina y por eso él es Dimitri»⁶⁹¹ (Guínzburg, 1974: 381). Sin embargo, como señala acertadamente Taranovsky (2000: 168), todas estas asociaciones son estrictamente extratextuales: no hay una sola mención del nombre de Marina y tampoco hay dedicatoria expresa, aparte de que sería difícil calificar este texto como poema de amor.

v.6 En uno de los borradores aparece la siguiente variante: «Y en algún sitio el pan se ha carbonizado en la estufa»⁶⁹² (Mandelshtam, 2009: 451). Es decir, probablemente no se trate de un agradable olor hogareño, sino de un olor a quemado, aunque el texto final del poema, como otras tantas veces, es ambiguo. Las estufas en las isbas rusas sirven tanto para calentar la casa como para preparar alimentos.

v.7 En este verso «nosotros», el sujeto lírico de la primera estrofa, es sustituido por un «yo» no menos enigmático. Por otro lado, lo que en el v.4 se presentaba como un viaje por iniciativa propia, se convierte en un periplo forzado («me llevan» en vez de «viajamos»), mientras que la ausencia del gorro hace pensar en el escarnio al que pudo haber sido sometido un prisionero. El plano del pasado, el recuerdo de un viaje o un paseo por Moscú, cede el paso a un presente onírico en el que se van cumpliendo las premoniciones más infaustas, «presentimiento de una deportación y una muerte terrible»⁶⁹³. K. Taranovsky (1976: 120) señala que ese motivo aparece por primera vez precisamente en el poema que nos ocupa, independientemente de si se lee como un «juego ingenuo a Marina y Dimitri» (*naïve Marina-Dimitrij game*) durante el viaje de 1916 o una profecía sobre el futuro del poeta.

v.8 Según la tradición rusa, tres velas se colocan al lado del ataúd durante el velatorio. M. Gaspárov (1995: 342) señala que la mención de tres velas podría remitir a la poesía de Tsvetáieva, en la que es una imagen frecuente. La simbología del número tres, que se repite en la estrofa siguiente, cuenta con una larga tradición, que Mandelshtam seguramente tiene en cuenta. El verbo *теплиться* («arder débilmente») se suele emplear en expresiones idiomáticas como *жизнь еле теплится* «la vida está a punto de

⁶⁹⁰ Марина! Дмитрий! С миром, / Мятеежники, спите, милые.

⁶⁹¹ Представим себе, что стихотворение сопровождается посвящением — Марине Цветаевой: оно сразу же перестает быть загадочным. Имя Марина дает ассоциацию с пушкинским «Борисом Годуновым» и ключ к скрытой любовной теме стихотворения. Она — Марина, поэтому он Дмитрий.

⁶⁹² И где-то хлеб обуглился в печи.

⁶⁹³ Предчувствие насильного увоза и страшной смерти (Mandelshtam, N., 2014: II, 264).

extinguirse», es decir, intensifica las asociaciones con la muerte creadas por la presencia de tres velas.

vv.9-12 Es la estrofa que más debate ha suscitado entre los comentaristas. Para M. Gaspárov (1995: 342), los tres encuentros podrían entenderse como las historias de los tres Pseudo-Dimitri, tan solo uno de los cuales logró reinar en Moscú, o como tres encuentros con Marina Tsvetáieva, con el presentimiento de una ruptura inminente, o como tres etapas en la historia del cristianismo (Roma, Constantinopla, Moscú). K. Taranovsky (2000: 171) considera válida tan solo esta última hipótesis, que nos remite a teorías histórico-religiosas rusas, formuladas en los siglos XV y XVI y retomadas a principios del siglo XX, según las cuales Moscú estaba llamada a ser «la tercera Roma», el nuevo centro de la fe cristiana. «Cuarta no habrá», es una cita casi literal de la famosa fórmula del monje Filoféi de Pskov: «Dos Romas cayeron y la Tercera pervive, y cuarta no habrá»⁶⁹⁴ (Taranovsky, 2000: 172). La teoría de las tres Romas está relacionada con la rivalidad entre el catolicismo y el cristianismo ortodoxo que, por cierto, fue una de las razones fundamentales por las que los polacos apoyaron a Pseudo-Dimitri I y II, confiando en extender a los territorios rusos el poder del Papa. Por otro lado, el propio Mandelshtam durante un tiempo se debatió entre estas dos tradiciones cristianas, así que este asunto no era para él una mera curiosidad histórica.

v.13 En una primera versión del poema, los baches no se describen como «negros» (черные), sino como «terribles, terroríficos» (страшные). Parece que el poeta ha preferido un epíteto menos obvio, con connotaciones negativas más sutiles.

v.14 La palabra гульбище («paseo») denota tanto la acción como el lugar y tiene resonancias del eslavo antiguo, por lo que ayuda a configurar el ambiente de un pasado arcaico (Taranovsky, 2000: 201).

vv.15-16 Es probable que los «campesinos» (мужики) y las «campesinas» (бабы) fueran los porteros y las porteras de Moscú, que podían llamar la atención de Mandelshtam por su vestimenta rural, ya que en San Petersburgo, donde había transcurrido casi toda la infancia del poeta, los porteros vestían de otra manera y en general era raro ver a un campesino (Taranovsky, 2000: 173). Es bastante habitual hasta hoy en día oír a los habitantes de San Petersburgo referirse a Moscú como «una gran aldea». Esos porteros tienen una actitud de observadores: permanecen de pie al lado de los portones —en su lugar de trabajo— y tan solo se permiten cambiar el peso de un pie a otro, o dar pequeños golpes con los pies en el suelo (переминались у ворот). Este gesto, descrito con el verbo переминаясь, que no tiene un equivalente claro en español, suele entenderse como señal de timidez o incomodidad, pero también puede tratarse de un movimiento para combatir el frío. En algunas versiones del poema, los campesinos no «pisoteaban el suelo», «comían pipas» (лушили семя у ворот, Mandelshtam, 2009: 451), en una actitud de aburrimiento.

vv.18-20 En un cambio de perspectiva típico de Mandelshtam, la primera persona del v.7 se convierte en tercera: ya no soy yo quien «es llevado», sino царевич, el «hijo del zar».

⁶⁹⁴ Два убо Рима падоши, а Третий стоит, а четвертому не быти.

Las manos atadas confirman la sospecha de que lo llevan preso, probablemente para ejecutarlo, teniendo en cuenta que muchos detalles del poema parecen augurar una muerte inminente al pasajero del trineo. Con todo, la identificación del «hijo del zar» con un personaje histórico resulta harto problemática. Así, el príncipe Dimitri, el hijo de Iván el Terrible, murió en Úglich en un posible accidente, y por lo tanto el funesto viaje en trineo no parece tener nada que ver con él. El único posible pretendiente al trono ruso que sí fue llevado a Moscú como prisionero y ejecutado fue Iván, el hijo de Marina Mniszech (Taranovsky, 2000: 170), que en aquel momento tenía tres años. Sin embargo, no fue quemado sino ahorcado. El hecho de que la paja, ya mencionada en el v.1, sea rojiza (рыжая) y no amarilla, podría constituir una referencia implícita al color rojizo del pelo de Pseudo-Dimitri I⁶⁹⁵. En este caso «prendieron fuego a la paja rojiza» podría asociarse con la quema del cadáver del impostor derrocado, un hecho descrito en varios documentos históricos de la Época Tumultuosa. Finalmente, teniendo en cuenta que ninguno de los Pseudo-Dimitri llegó a ser detenido, N. Járdzhiev (Mandelstam, 1978: 270) sugiere que el poeta podría referirse al príncipe Alexéi (1690-1718), el hijo mayor de Pedro I, trasladado de Moscú a San Petersburgo para ser ajusticiado allí. Este personaje protagoniza la novela histórica del simbolista Dmitri Merezhkovski (1865-1941) *Anticristo. Pedro y Alexéi* («Антихрист. Петр и Алексей», 1905), que ejerció una influencia importante sobre la visión mandelshtamiana de la historia rusa (Freidin, G., 1987: 115-117). Teniendo en cuenta que todos estos personajes tienen algo que ver con el «hijo del zar» que aparece en el poema, parece tratarse más bien de una imagen sintética (*conflated image*, Freidin, G., 1987: 111), que remite a varios episodios icónicos y ambivalentes⁶⁹⁶ de la turbulenta historia rusa. Algo que en la versión final parece una pira funeraria (v.20), en una versión anterior (Mandelstam, 2009:451) era una referencia a al carnaval ruso, *Máslenitsa*, celebrado precisamente entre febrero y marzo —época que coincide con el paseo de los dos poetas por Moscú— y culminado con la quema ritual de la figura del invierno, hecha de paja:

Llevan al hijo del zar, y alocadamente
La Máslenitsa quema los barcos⁶⁹⁷.

Este ejemplo permite ver cómo las circunstancias reales se van transformando por vía asociativa, fusionándose con las referencias históricas cruciales para el poema.

⁶⁹⁵ Cf. «Cuando el Impostor pelirrojo / te agarró, no agachaste tus hombros» (Когда рыжеволосый Самозванец / Тебя схватил — ты не согнула плеч, Tsvetáeva, 1994: I, 380).

⁶⁹⁶ G. Freidin (1987: 108) caracteriza los hitos de la historia rusa presentes implícitamente en el poema, desde el cisma del siglo XVII pasando por las tensiones de la época de Pedro I y hasta el movimiento social-demócrata de mediados del siglo XIX representado por Herzen, como «símbolos históricos extremadamente potentes y extremadamente ambiguos» (*highly potent and highly ambiguous historical symbols*)

⁶⁹⁷ Царевича везут — и очумело / Сжигает масленица корабли (Mandelstam, 2009: 451).

De dorada miel el reguero fluía de la botella

El poema, escrito en agosto de 1917, tiene como «trasfondo implícito y contrastante la atmósfera desasosegada del fatídico año de la historia rusa»⁶⁹⁸. En medio de la incertidumbre que se instaló en el país después de la revolución de febrero, el poeta abandonó San Petersburgo (entonces Petrogrado) y viajó a Crimea, un idílico lugar de veraneo donde muchos habitantes de las capitales rusas buscaron refugio. Mandelshtam recrea el contexto de aquel viaje en un poema de 1931:

Intuyendo las plagas⁶⁹⁹ futuras, del bramido de los acontecimientos turbulentos⁷⁰⁰
me escapé a ver a las Nereidas al mar Negro⁷⁰¹...

Las circunstancias que inspiraron el poema se conocen gracias al diario de la actriz y pintora Vera Sudéikina⁷⁰², en cuyo archivo se conserva el primer manuscrito del poema⁷⁰³, con una dedicatoria a ella y a su entonces marido, el pintor Serguéi Sudeikin:

Una casa blanca de dos plantas, con columnas blancas, rodeada de viñedos, cipreses y el aroma de los campos. ¡Qué delicia! El aire fresco y aromático después de un tren sucio y maloliente. Aquí seremos anacoretas rurales, trabajaremos y dormiremos de día en medio del silencio de las montañas rurales. Así fue. Un paraíso terrenal. No conocíamos y no queríamos conocer a nadie. Y de repente apareció Ósip Mandelshtam. «¿Cómo se ha enterado usted de que vivimos aquí?». «Es que yo también vivo en Alushta. [...] Unos terratenientes que tienen *dachas* por aquí nos han prestado un alojamiento [...]». Qué contentos nos pusimos al verlo. [...] Lo llevamos a los viñedos: «No tenemos otra cosa que enseñarle. Y tampoco tenemos nada que ofrecerle aparte del té y de la miel. No hay pan». Pero la conversación fue animada, no iba de política, sino de arte, de literatura, de pintura. Un interlocutor ingenioso, alegre, encantador. Disfrutamos enormemente de su visita. «Vuelva, nos alegramos tanto de verlo». Volvió y nos trajo su poema «De dorada miel el reguero»⁷⁰⁴.

⁶⁹⁸ Имеет своим подразумеваемым контрастным фоном тревожную атмосферу рокового года российской истории (Avérintsev, 2011: 120).

⁶⁹⁹ La palabra казнь que utiliza Mandelshtam puede entenderse como «plaga», en el lenguaje bíblico (cf. «las diez plagas de Egipto»), o bien como «ejecución», una realidad que Mandelshtam tenía muy presente, como mínimo, desde el fusilamiento de su amigo el poeta Nikolái Gumiliov en 1921.

⁷⁰⁰ El adjetivo мятежный (que traducimos aquí como «turbulento») también es un epíteto polisémico, que en la tradición poética decimonónica significa «turbulento, agitado, indomable», pero que a la vez puede entenderse como «insurgente, sublevado, amotinado», una lectura también plausible en el contexto de las dos revoluciones que ocurrieron el mismo año.

⁷⁰¹ Чужа грядущие казни, от рева событий мятежных / Я убежал к Нереидам на Черное море (Mandelshtam, 2009: 154).

⁷⁰² Su apellido de soltera fue du Bosset. Tras su matrimonio con el compositor Ígor Stravinski en 1940 adoptó el apellido Stravínskaia, que conservó hasta su muerte en 1982.

⁷⁰³ Reproducido en Bowlt (1995: 50).

⁷⁰⁴ «Белый двухэтажный дом с белыми колоннами, окруженный виноградниками, кипарисами и ароматом полей. Какое блаженство: свежий и душистый воздух после грязного вонючего поезда. Здесь мы будем сельскими затворниками, будем работать, и днем дремать в тишине сельских гор. Так и было. Рай земной. Никого не знали и не хотели знать. И вдруг появился Осип Мандельштам. «Каким образом Вы узнали, что мы живем здесь?» «Я ведь тоже живу в Алуште. [...] Некоторые помещики, у которых дачи здесь, уделили нам местожительство [...]». Как рады мы были ему. [...] Мы повели его на виноградники — «ничего другого не можем Вам показать. Да и угостить можем только чаем и медом. Хлеба нет». Но разговор был оживленный, не политический, а об искусстве, о литературе, о живописи. Остроумный веселый, очаровательный собеседник. Мы наслаждались его визитом. «Приходите опять, мы так рады Вас видеть». Он пришел и принес нам свою поэму «Золотистого меду струя» (en Timenchik, 1997: 19).

La única publicación en la que el poema conservaba esta dedicatoria fue en la revista *Orión* (Tiflis, 1919), mientras que en todas las demás publicaciones, incluida la primera en el periódico *Znamia trudá* (Vilnius, 1918) y en el poemario *Tristia*, la dedicatoria está omitida (Mets, en Mandelshtam, 2009, p. 559), como ocurre con muchos otros poemas de Mandelshtam que en un principio tuvieron un destinatario concreto. En la primera publicación el poema llevaba el título «Vides» («Виноград»), que también desapareció posteriormente. Y. I. Levin (1995: 77) incluye este poema en el hipotético ciclo de nueve poemas «heleno-crimeos»⁷⁰⁵ (крымско-эллинические стихи), escritos entre 1917 y 1920, que, aparte de temas y vocabulario, comparten «un espacio sincrético que combina, en primer lugar, los rasgos de Crimea y de la Hélade»⁷⁰⁶. La analogía entre Crimea y la Antigua Grecia, acuñada en el discurso político ruso desde la anexión de la península por Catalina II⁷⁰⁷, tuvo una enorme repercusión en la tradición poética nacional. Los numerosos vestigios de la colonización helena, las menciones de la península en la literatura grecolatina, un paisaje y un clima casi mediterráneos convierten a Crimea en un lugar donde los poetas rusos, empezando por Pushkin, se sintieron más íntimamente ligados a la Antigüedad clásica, sobre todo cuando las circunstancias hacían implanteable un viaje a Europa (cf. Avérintsev, 2011: 120). Para Mandelshtam, la comunión poética con el mundo clásico en el terreno patrio tiene también una importante dimensión cotidiana: lo helénico pervive en la Crimea de 1917 a través de prácticas y objetos caseros ancestrales como la miel, la rueca, las paredes encaladas o el cultivo de la vid. Esta visión de la transmisión de la cultura clásica dará lugar a la teoría mandelshtamiana del helenismo «interior» o «casero» (внутренний, или домашний эллинизм), que va más allá de una mera estilización:

El helenismo es una olla para meter en el horno, es una horquilla, una vasija de barro llena de leche, son los utensilios caseros, la vajilla, todo lo que rodea el cuerpo. El helenismo es el calor del hogar que se siente como algo sagrado, toda propiedad que vincula parte del mundo exterior al ser humano [...] El helenismo es rodear conscientemente al ser humano de utensilios, en vez de objetos indiferentes, convertir esos objetos en utensilios, humanizar el mundo que nos rodea, caldearlo con un finísimo calor teleológico. El helenismo es

⁷⁰⁵ «De dorada miel el reguero» («Золотистого меда струя из бутылки текла...», Mandelshtam, 2009: 97), «Todavía está lejos de asfódelos...» («Еще далеко асфоделей...» Mandelshtam, 2009: 97), «Tristia» (Mandelshtam, 2009: 104), «En las estribaciones pétreas de Piería» («На каменных отрогах Пизэрии...», Mandelshtam, 2009: 105), «Hermanas, gravidez y ternura, son idénticas vuestras señas» («Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...», Mandelshtam, 2009: 106), «Se me olvidó la palabra que quería decir» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», Mandelshtam, 2009: 110), «Cuando Psique la vida...» («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», Mandelshtam, 2009: 109), «Toma de las palmas de mis manos para la alegría» («Возьми на радость из моих ладоней...», Mandelshtam, 2009: 115), «Al coro de sombras que pisaban el tierno prado» («Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», Mandelshtam, 2009: 118).

⁷⁰⁶ В некоем синкретическом пространстве, совмещающем в себе, прежде всего, черты Крыма и Эллады.

⁷⁰⁷ En la ideología política de Catalina II, con la anexión de Crimea en 1783, como consecuencia de las guerras con Turquía, Rusia recibía «su parte de la herencia clásica» (свою долю античного наследства, Zorin, 2001: 100): un hecho simbólico que justificaba, en la lógica del «proyecto griego» de la zarina (cf. Zorin, 2001: 31-64), el derecho del Imperio Ruso a posicionarse como una de las grandes potencias de la civilización europea.

cualquier estufa a cuyo lado está sentada una persona, que aprecia su calor como algo emparentado con su propio calor interno⁷⁰⁸.

Todo objeto «atraído al círculo sagrado del ser humano» (втянутый в священный круг человека, Mandelshtam, 2010: 76) forma parte de la cultura y por lo tanto merece el mismo tono solemne y elevado con el que se suele hablar de dioses y héroes griegos o de las grandes obras de la tradición clásica. En el poema, esa atmósfera de pervivencia del mundo antiguo, «un helenismo noble y solemne y a la vez íntimo y familiar»⁷⁰⁹ envuelve hasta los objetos contemporáneos más triviales —una botella o unas cortinas— confiriéndoles una dimensión casi mítica. El metro del poema, pausado y majestuoso, refuerza esa impresión hierática. El pentámetro anapéstico, formado por cinco pies de tres sílabas, las dos primeras átonas y la última tónica (_ _ /), tiene indudables resonancias clásicas, pero elude una asociación demasiado directa con el hexámetro homérico⁷¹⁰, y por lo tanto evita la trivialidad de una estilización abierta (Avérintsev, 2011: 122). En general, el anapesto es el metro de tres sílabas más común en la poesía rusa y también en la obra de Mandelshtam, pero en la mayoría de los casos se utiliza en versos más cortos, de tres o cuatro pies. En este poema, el uso del pentámetro anapéstico, que se percibe como extraordinariamente largo, responde a la lentitud «espesa y prolongada» con la que transcurre el tiempo y se mueven los objetos en ese mundo sincrético de Crimea-Hélade (Levin, Y. I., 1995: 83).

De dorada miel el reguero fluía de la botella
tan espesa y prolongadamente que la anfitriona tuvo tiempo de hablar así:
—Aquí, en la Táuride triste, adonde nos ha traído el destino,
no nos aburrimos en absoluto. —Y miró hacia atrás por encima del hombro.

- 5 Por doquier hay ritos de Baco, como si tan solo hubiera en el mundo
guardas y perros —uno va y no divisa a nadie—,
cual barricas pesadas, ruedan tranquilos los días,
a lo lejos, en una cabaña, hay voces: no hay manera de entender, ni de responder.

Después del té salimos al enorme jardín marrón,

⁷⁰⁸ Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всё окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, [...] Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу (Mandelshtam, 2010:75-76).

⁷⁰⁹ Благородно-торжественный и одновременно близкий и родной эллинизм (Segal, D., 2006: 331).

⁷¹⁰ A partir de las traducciones canónicas de la *Iliada* y la *Odisea*, publicadas por Gnédich (1829) y Zhukovski (1849), el hexámetro homérico se plasma en la poesía rusa en versos dactílicos (_ / _) de seis pies, mientras que el anapesto, según Avérintsev (2011: 122), se puede entender como «una especie de dactilo al revés» (как бы дактиль наоборот).

10 cual pestañas, en las ventanas están bajadas las cortinas oscuras.
A lo largo de columnas blancas fuimos a ver las vides,
ahí donde las montañas somnolientas se bañan en el vidrio aéreo.

Dije: las vides viven como un combate ancestral,
en el que los jinetes de pelo rizado pugnan en un orden ensortijado,
15 en la Táuride pedregosa, la ciencia de la Hélade, y he aquí
los nobles bancales herrumbrosos de áureas fanegas.

Y en la habitación blanca, como una rueca, permanece de pie el silencio.
Huele a vinagre, a pintura y, desde el sótano, a vino fresco.
¿Recuerdas, en una casa griega, una mujer amada por todos,
20 Helena no, la otra, cuánto tiempo estuvo bordando?

¿Vellochino de oro, dónde estás, vellochino de oro?
A lo largo de todo el camino resonaban las grávidas olas marinas,
y tras abandonar el barco, que había fatigado su lienzo en los mares,
regresó Odiseo, lleno de espacio y de tiempo.

v.1 El hecho de que el poema comience con un primer plano del reguero de miel, con su color y textura como protagonistas absolutos, hace que una sencilla escena cotidiana — un té en la dacha de unos amigos — cobre una dimensión atemporal. D. Segal (1998: 444) compara este efecto con la impresión producida por los cuadros de Johannes Vermeer, «que immortalizan situaciones totalmente efímeras a primera vista, tales como la *emanación* (la luz que penetra en la habitación), el *flujo* (de leche que mana de una jarra), el *giro de una cabeza*»⁷¹¹. Además, en el imaginario mandelshtamiano, la miel, junto con otros alimentos ancestrales, forma parte de una visión idílica de la Antigüedad clásica:

¿Oh, dónde estáis, las sagradas islas,
donde tan solo hay miel, vino y leche,
el trabajo chirriante no oscurece el cielo
y la rueda gira sin esfuerzo?⁷¹²

La asociación de la miel con la creación poética, muy presente en otros textos de *Tristia*, no parece tan relevante para este poema como el color dorado y el movimiento pausado que impregnan el ambiente de una «noble solemnidad» (благородной торжественности, Segal, 2006: 323). Por otro lado, la botella y otros objetos cotidianos que tienen poco o nada que ver con la cultura clásica añaden una dimensión actual, impidiendo que el poema se convierta en una mera estilización helenizante (Averintsev, 2011: 120-121). De hecho, estos detalles están más anclados en la realidad de lo que pueda parecer a primera vista. Así, aunque una botella no sea el recipiente más adecuado para guardar miel⁷¹³, su mención en el verso no se debe a una licencia poética. Tal y como señalan Kazarin *et al.* (2012: 204), los veraneantes foráneos solían tomar por miel el *bekmés*, un alimento típico de Crimea que no era otra cosa que zumo de uva concentrado, convertido en sirope por cocción lenta. Tenía una textura viscosa y un color dorado típicos de la miel, pero a diferencia de ella no tendía a solidificarse y por lo tanto se almacenaba en botellas. Tras la deportación de los tártaros de Crimea en 1944, esta tradición culinaria se perdió, pero a principios del siglo XX el *bekmés* se utilizaba como alternativa barata al azúcar y se servía en pequeños platitos precisamente para acompañar el té⁷¹⁴. La palabra «botella» (*butylka*), en sí poco poética, se incorpora con naturalidad en el ritmo pausado del verso. Además, la acumulación de consonantes *TLK* y *TKL* en dos vocablos seguidos — *buTyLKa* y el predicado «fluía» (*TeKLá*)— constituye una especie de análogo articulatorio del paso lento de la miel por el orificio estrecho de la botella (Bezrodny, 2008).

v.2 El adverbio *тягуче*, que traducimos aquí como «espesamente», remite al adjetivo *тягучий*, que puede significar tanto «lento, ininterrumpido, monótono» como «viscoso, espeso, pastoso». En el lenguaje estándar, este adverbio más bien se utiliza en la primera

⁷¹¹ Увековечены, на первый взгляд, совершенно эфемерные состояния *излучения* (свет, льющийся внутрь комнаты), *истечения* (молока из кувшина), *поворота головы*.

⁷¹² О, где же вы, святые острова, / Где не едят надломленного хлеба, / Где только мед, вино и молоко, / Скрипучий труд не омрачает неба / И колесо вращается легко (Mandelshtam, 2009: 105)

⁷¹³ Ante esta supuesta incongruencia, varios traductores, incluso tan atentos y eruditos como H. Abril (en Mandelshtam, 2002: 37), recurrieron a un anacronismo flagrante, convirtiendo la miel en «hidromiel», una bebida alcohólica inimaginable en la Rusia del siglo XX y menos aún como acompañamiento al té.

⁷¹⁴ Recordemos que, según Vera Sudéikina-Stravinskaia, en su casa no había nada que ofrecer a un invitado salvo el té y la «miel».

acepción, relacionada con la lentitud, pero en este verso también tiene sentido la segunda, fácilmente asociable con la textura de la miel. La armonía fónica del poema hace pasar casi desapercibida una ligera anomalía sintáctica, seguramente deliberada: la combinación de complementos circunstanciales de modo y de tiempo en una misma secuencia (literalmente *«espesa/lentamente y largo rato»). Con todo, esta combinación «anómala» parece natural en el contexto del poema, puesto que contribuye a la impresión de tiempo suspendido, un «instante feliz que dura eternamente» (длящегося вечного счастливого мига, Segal, D., 1998: 444). En más de una ocasión, Mandelshtam asocia esa ralentización del paso del tiempo, al borde de la atemporalidad, con el mundo clásico. Por ejemplo, en un poema de 1914, se establece una equiparación entre la sensación de suspensión del tiempo en la naturaleza y la lentitud de los hexámetros homéricos:

Hay oropéndolas en los bosques, la duración de las vocales
es la única medida en los versos tónicos.
Pero tan solo una vez al año se derrama
la duración en la naturaleza, como en el sistema métrico de Homero.

El vacío de este día se asimila a una cesura:
ya desde la mañana hay quietud y dificultosos tiempos alargados;
bueyes en el pastizal, y la pereza dorada
de extraer de un junco la riqueza de una nota redonda⁷¹⁵.

De hecho, según la observación de J. Brodsky (1994:16), en «De dorada miel el reguero...», el pentámetro anapéstico como análogo del hexámetro dactílico sirve en primer lugar «para alargar el tiempo» (чтобы растянуть время): así, en el primer verso, tras la descripción de la miel y la frase larga pronunciada por la anfitriona «queda todavía suficiente lentitud para reproducir el giro de su cabeza»⁷¹⁶. Ese efecto de ralentización se vuelve más notorio porque el final del verso no siempre coincide con el final de la frase, con lo cual parece que en vez de dos versos de cinco pies anapésticos nos encontramos con uno de diez, una especie de decámetro (Bezrodny, 2008). A nivel fonético, el ritmo pausado de la escena se refleja en la acumulación de vocales posteriores acentuadas: *tak tiagUche i dOlgo, chto mOlvit joziaika uspela* («tan espesa y prolongadamente que la anfitriona tuvo tiempo de hablar así», Bezrodny, 2008). El verbo de habla *молвить* (en nuestra versión, «hablar así»), que introduce el discurso directo de la anfitriona, es solemne y poético. Sin embargo, su combinación con la palabra *хозяйка* («anfitriona, la señora de la casa»), mucho más cotidiana, no produce la impresión de una incongruencia estilística. Más bien, el tono grave y elevado, creado por el metro y el vocabulario poético, acaba contagiándose incluso a las palabras más sencillas, de la misma manera que el recuerdo de la Antigua Grecia impregna de resonancias clásicas la realidad precaria de la Crimea rural. Además, los objetos y las expresiones cotidianas que aparecen en el poema remiten en su mayoría a la idea del hogar, del entorno humanizado (Segal, D., 2006: 326),

⁷¹⁵ Есть иволги в лесах, и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера. / Но только раз в году бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера. / Как бы цезурой зияет этот день: / Уже с утра покой и трудные длинноты; / Воли на пастбище, и золотая лень / Из тростника извлечь богатство целой ноты.

⁷¹⁶ Остается еще достаточно медленности, чтоб запечатлеть поворот ее головы (Brodsky, 1994: 16).

tan importante para la visión mandelshtamiana del «helenismo» como los personajes mitológicos o las grandes obras de la literatura grecolatina.

v.3 Táuride (también Táurida o Táurica), el nombre de la península de Crimea en la Antigüedad, volvió a usarse en Rusia tras la anexión de este territorio por Catalina II. Este topónimo de resonancias clásicas, mencionado en la tragedia de Eurípides *Ifigenia en Táuride* y otros textos canónicos, tenía una importancia extraordinaria para el «proyecto griego» de la zarina, que reivindicaba el papel del Imperio Ruso como una de las naciones herederas de la cultura grecolatina. Sin llegar a sustituir el topónimo «Crimea» (*Krym*), de origen tártaro, «Táuride» se convirtió en su sinónimo elevado, utilizado en textos oficiales, narraciones históricas y en la poesía⁷¹⁷. Para Mandelshtam debía de ser especialmente significativa la presencia de esta palabra en la obra de sus grandes referentes decimonónicos: Pushkin y Batiushkov. Tal y como señala Y. Toddes (2019: 392), «Táuride» («Таврида», 1815), la elegía de Batiushkov más apreciada por Pushkin, presenta una visión de Crimea muy similar a la que nos encontramos en «De dorada miel el reguero...»: una fusión eterna entre la naturaleza y la cultura clásica que configura un espacio idílico. El hecho de que la anfitriona hable de Táuride y no de Crimea, como hubiera sido de esperar en el discurso directo de un personaje del siglo XX, contribuye a que una escena hogareña adquiera una solemnidad hierática. El epíteto «triste» (печальная), que usa la anfitriona, parece entrar en contradicción con la visión idílica de Táuride en la poesía rusa, pero podría remitir a la percepción de esa tierra lejana, situada en el límite norte de la ecúmene, en la cultura de la antigua Grecia. Así, en el canto XI de la *Odisea*, Cimeria —un área en la parte norte del Mar Negro que incluía la península de Crimea— se describe como sombría, llena de bruma y sumida en una noche perpetua (XI, 19). En la traducción canónica de Zhukovski (1849), Cimeria es caracterizada como печальная область («región triste»), una expresión que podía haberse convertido en «Táuride triste» en el poema de Mandelshtam. Finalmente, la referencia al destino que hace la anfitriona no remite a una fuente clásica, sino a una frase hecha muy habitual en ruso: si alguien dice que el destino lo ha llevado (судьба занесла) a un lugar, se sobreentiende que se trata de un sitio lejano o inesperado, en el que uno se encuentra obligado por las circunstancias y no por decisión propia. Parece una expresión adecuada para describir la suerte de los veraneantes rusos que buscaron refugio en la Crimea de 1917 y acabarían dispersándose por el mundo tras la revolución bolchevique (Kazarin *et al.*, 2012: 205).

v.4 El gesto de la anfitriona, fácilmente imaginable en una escena cotidiana, también puede asociarse con la Antigüedad clásica, puesto que recuerda numerosas figuras femeninas representadas en la escultura o en la cerámica griega (Levin, Y. I., 1995: 81). Es probable que este gesto tuviera un significado mágico, en particular, en los misterios de Isis, muy extendidos durante el período helenístico (Silard, 2008: 173-174). En las creencias populares rusas una versión de este gesto —escupir tres veces o tirar tres puñados de sal hacia atrás por encima del hombro izquierdo— también cumple una

⁷¹⁷ En el *Corpus nacional de lengua rusa* (www.ruscorpora.ru), la palabra Крым (Crimea) aparece 12 055 veces y Таврида (Táuride) tan solo 650. Sin embargo, en el subcorpus poético, la diferencia no es tan flagrante: 345 menciones de Crimea frente a 81 de Táuride.

función mágica: igual que la costumbre de «tocar madera», sirve para evitar el «mal de ojo». Al terminar su frase con una mirada hacia atrás por encima del hombro, la anfitriona parece estar menos segura de su felicidad en el frágil idilio rural (Kazarin *et al.*, 2012: 205). Por su parte, Joseph Brodsky (1994: 16), quien llegó a conocer a Vera Sudéikina-Stravínskaia en persona varias décadas más tarde, relacionó la postura descrita por el poeta con una de las imágenes icónicas de la actriz, que en más de una ocasión había posado así ante pintores y fotógrafos:

Vera Sudéikina era una mujer de una belleza impresionante, una de las primeras «estrellas» del cinematógrafo ruso, que en aquel entonces estaba en ciernes. [...] Junto con el autógrafo de «De dorada miel...», que sigue en su álbum hasta hoy en día, me mostró una foto de 1914, en la que aparecía precisamente de medio perfil, mirando por encima del hombro. [...] En la foto, de medio perfil, por encima de un hombro desnudo, [...] mira una mujer con el cabello suelto, castaño, con matices de bronce, aquel cabello que estaba destinado a convertirse, en primer lugar, en el vellocino de oro⁷¹⁸.

v.5 No resulta sorprendente que la primera referencia propiamente mitológica en el poema tenga que ver con el dios griego de la vinicultura, una práctica que vincula a Crimea con la tradición mediterránea. Esta relación de la «Táuride pedregosa» con el mundo clásico quedará más explícita en el v.15. La expresión Бахуса службы («ritos/servicios de Baco») podría referirse al cultivo de la vid y la cosecha de las uvas (Kazarin *et al.*, 2012: 206) o bien a algún tipo de edificios relacionados con la elaboración del vino (Levin, Y. I., 1995: 81).

v.6 Desde una perspectiva «realista», la impresión de encontrarse en un espacio despoblado tiene que ver con el hecho de que en agosto la mayoría de los habitantes locales estaban ocupados en las labores agrícolas y las calles quedaban desiertas (Kazarin *et al.*, 2012: 207). Por otro lado, esta impresión podría remitir a la imagen del legado clásico como un conjunto de ruinas silenciosas, inhabitadas desde hace siglos (Segal, D., 2006: 326). Los guardas y los perros, figuras atemporales que unen el presente con el pasado, añaden a esa visión «arqueológica» de la Antigüedad una dimensión cotidiana, la del «helenismo casero». Un efecto parecido tienen las frases impersonales típicas del estilo coloquial: идешь, никого не заметишь («uno va y no divisa a nadie», literalmente «vas y no divisas...») en este verso y не поймешь, не ответишь («no hay manera de entender ni responder», literalmente «no puedes entender ni responder») en el v.8.

v.7 Algunos de los objetos que pueden asociarse con el mundo «helénico» según Mandelshtam —en este caso, las «barricas pesadas»— tan solo se mencionan en el poema como segundos términos de la comparación. A pesar de ello, producen la impresión de una presencia física, probablemente porque resulta muy natural imaginarse numerosas barricas reales en una escena de cosecha de uvas y elaboración de vino (los «ritos de Baco»). Además, a Baco/Dioniso se le suele representar sentado sobre una tinaja o una

⁷¹⁸ Вера Судейкина была женщиной поразительных внешних качеств, одна из первых «звезд» тогда только нарождавшегося русского кинематографа. [...] Вместе с автографом «Золотистого меда...», находящегося до сих пор в ее альбоме, она показала мне также свою фотографию 1914 года, где она снята именно вполоборота, глядящей через плечо. [...] На фотографии, вполоборота, через обнаженное плечо [...] глядит женщина с распущенными каштановыми, с оттенком бронзы, волосами, которым суждено было стать сначала золотым руном.

barrica de vino⁷¹⁹, y la palabra бочка, utilizada en este verso, es la opción más natural para referirse a este objeto en ruso. Por otro lado, la imagen de las barricas llenas («pesadas») que ruedan lentamente remite a la misma sensación de tiempo ralentizado que el reguero de miel en los vv.1-2, una impresión que de nuevo se refuerza a nivel fónico con la repetición de varias vocales posteriores acentuadas, en este caso solo «o»: *kak tiazhOlye bOchki spokOinye kátiatsia dni* (как тяжелые бочки, спокойные катятся дни).

v.9 Aunque el color del jardín en agosto —marrón en vez de verde— pueda resultar un tanto desconcertante, el poeta recrea con exactitud la impresión visual producida por un típico huerto frutal crimeo de la época. La distancia entre los árboles frutales solía ser considerable, las ramas estaban a más de un metro del suelo, y el terreno, ahuecado, no tenía ni rastro de hierba, de manera que «la mirada humana percibía un espacio infinito de suelo marrón, encima del cual se alzaban las copas de los árboles»⁷²⁰ (Kazarin *et al.*, 2012: 207).

v.11 Las columnas blancas, que parecen remitir a la imagen estereotipada de la Antigüedad clásica, formaban parte de la escena real, según las memorias ya citadas de Vera Sudéikina-Stravínskaia⁷²¹. Esta selección de elementos comunes para la Antigua Grecia y la Crimea de 1917 ayuda a configurar el peculiar mundo «crimeo-helénico» de varios poemas de *Tristia* (Levin, Y. I., 1995: 81). La descripción del día que Mandelshtam pasó en compañía de los Sudeikin, tal y como se desarrolla en el poema, también coincide con los recuerdos de la anfitriona: «Lo llevamos a los viñedos: “No tenemos otra cosa que enseñarle”».

v.12 La textura pastosa y densa del cristal derretido, al que se equipara el aire del mediodía crimeo, recuerda al fluir de la miel en el v.1. Ese parecido resulta especialmente evidente gracias a la resonancia fonética entre *sTEKLó* («cristal») y *TEKlá* («fluía»)⁷²². La metáfora barroquizante del aire como cristal líquido refleja con sorprendente realismo el efecto visual creado por «las masas de aire caliente que suben desde el suelo»⁷²³, produciendo la impresión de corrientes de cristal que «bañan» las laderas de las montañas (Kazarin *et al.*, 2012: 207).

v.13 Según la observación de D. Segal (2006: 329), las referencias al mundo clásico se vuelven completamente explícitas cuando toma la palabra el sujeto lírico («dije...»). Para Y. I. Levin (1995: 82), gracias a ese discurso directo del «yo» poético, el tiempo «pancrónico» (панхроническое время) y el espacio «sincrético» (синкретическое пространство) del poema adquieren la intensidad de una vivencia personal. Sin embargo, esa vivencia tiene poco que ver con el lirismo «autobiográfico» típico de la poesía

⁷¹⁹ Recordemos que uno de sus nombres es precisamente Dioniso Leneo, del griego *lēnós* («lagar, tinaja»).

⁷²⁰ Человеческий взгляд фиксировал бесконечное пространство коричневой почвы, над которой высоко вверх уходили кроны деревьев.

⁷²¹ La casa en la que el matrimonio Sudeikin alquilaba una «habitación blanca» no se ha conservado, pero gracias a la descripción del lugar ofrecida en el poema se han podido identificar sus posibles ruinas, incluidas las columnas a los dos lados del camino (Kazarin *et al.*, 2012: 208).

⁷²² Señalado por D. Segal (2006: 328).

⁷²³ Поднимающиеся от земли массы раскаленного воздуха (Kazarin *et al.*, 2012: 207).

romántica: el sujeto lírico no se centra en lo que siente, sino en lo que percibe (Segal, D., 1998: 440).

v.14 La mayoría de los comentaristas asocian la imaginaria «batalla antigua» con el arte griego: la escultura, la pintura de vasos, quizás la orfebrería. Para Brodsky (1994: 16), «esa espléndida descripción de la vid trae a la memoria la pintura italiana del Renacimiento temprano»⁷²⁴ y a la vez remite a «los mechones color bronce de Vera Sudéikina»⁷²⁵. Aparte de todas estas asociaciones, la comparación de las vides con «jinetes de pelo rizado» tiene que ver con el aspecto visual de los viñedos crimeos de la época: las parras se plantaban sin postes ni alambres, al tresbolillo, y acababan formando «arbolitos» con sus respectivas copas similares a una cabeza rizada, y con una silueta que recordaba a un jinete sobre una especie de caballito (Kazarin *et al.*, 2012: 208).

vv.15-16 Paradójicamente, al hablar de «ciencia de la Hélade», el poeta menciona una medida agraria rusa, la *desiatina*. Igual que la «fanega de tierra» española, es una medida anticuada, anterior al sistema métrico actual, que sin embargo no tiene ninguna connotación clásica. A pesar de ello, como otros tantos vocablos u objetos relacionados con la vida cotidiana en Rusia, esta palabra no desentona en la atmósfera «helénica» del poema. De la misma manera, el epíteto ржавые («herrumbrosos») se impregna de las connotaciones positivas de los adjetivos cercanos, благородные («nobles») y золотые («áureas»). En el contexto del verso, parece remitir al mismo color dorado que «áureas», una sinonimia circunstancial algo contradictoria teniendo en cuenta que el oro no se oxida (Avérintsev, 2011: 121). En todo caso, la identificación visual del oro con la herrumbre y la asociación de ambos con el mundo clásico ya estaban presentes en el primer poemario mandelshtamiano:

Con un relinche alegre pastan las caballadas,
y el valle se ha teñido de herrumbre romana;
el torrente transparente del tiempo se lleva
el oro seco de la primavera clásica⁷²⁶.

v.17 De la misma manera que las barricas en el v.7, la rueca, a pesar de ser un segundo término de la comparación, se percibe como un objeto real. La referencia a una labor tradicional femenina como el bordado en el v.20 no hace más que reforzar esta impresión. La acepción más extendida del verbo стоять es «permanecer de pie, en posición vertical, sin desplazarse», pero también son muy frecuentes los usos de este verbo en el sentido translaticio, por ejemplo, para hablar de sustancias como el humo o el polvo que llenan completamente un espacio y no se disipan, o para describir el tiempo atmosférico (стоит хорошая погода, солнечный день, «hace buen tiempo, un día soleado», etc.). En este verso, se produce un efecto de extrañamiento basado en un zeugma: el verbo стоять se utiliza en dos acepciones simultáneamente, en el sentido físico para la rueca y en el

⁷²⁴ Это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса.

⁷²⁵ Были бронзовыми прядями Веры Судейкиной.

⁷²⁶ С веселым ржанием пасутся табуны, / И римской ржавчиной окрасилась долина; / Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина (Mandelshtam, 2009: 85).

sentido translaticio para el silencio. Con ello, un concepto tan abstracto como el silencio se percibe como una entidad material, densa y casi palpable.

v.18 Los olores relacionados con la vinicultura, igual que las paredes blancas de la habitación y la referencia a las labores femeninas, preparan la transición natural de la casa crimea a la «casa griega» (Segal, D., 2006: 331). Según los expertos locales (Kazarin *et al.*, 2012: 210), la presencia del vinagre al lado del vino fresco es inimaginable, y lo más probable es que el poeta hubiera confundido el olor a vinagre con el del amoníaco, una sustancia que se utilizaba para limpiar las barricadas.

vv.19-20 Aunque en *Tristia* el sujeto lírico se percibe casi como una voz universal del ser humano, sin rasgos individuales ni la introspección típica del lirismo decimonónico, su entonación es a la vez «sorprendentemente personal» (удивительно личная, Levin *et al.*, 1974: 59). Produce un impacto emocional muy intenso, entre otras cosas, gracias al uso de expresiones que apuntan a un contacto directo con el interlocutor: verbos en segunda persona, formas interrogativas, imperativos, etc. A veces ese interlocutor puede, al menos hipotéticamente, ser identificado con uno de los personajes del poema. Por ejemplo, la pregunta «¿recuerdas?» en el v.19 podría estar dirigida a la anfitriona. Sin embargo, es difícil evitar la impresión de que el verdadero destinatario al que se dirige el poeta es el lector⁷²⁷. En cuanto a «la mujer amada por todos», los comentaristas coinciden en que no podría ser otra que Penélope, la fiel esposa de Ulises-Odisseo, cortejada por numerosos pretendientes durante los veinte años de ausencia de su marido. En cierto modo, este personaje se puede interpretar como una figura femenina opuesta a Helena, quien fue la causa principal de la guerra de Troya según la mitología griega. En «De dorada miel...», el poeta estaba claramente más interesado en Penélope que en Helena, en la idea del *nostos*, del regreso al hogar, que en los hechos heroicos y los desastres de la guerra (Musátov, 2000: 174). En 1922, anticipándose a numerosos comentaristas, Semión Lipkin (2008: 24) preguntó a Mandelshtam por qué en su poema Penélope bordaba en vez de tejer y destejer un manto, tal y como se narraba en la *Odisea*. Esa pregunta enfureció al poeta, quien jamás había pretendido ofrecer una recreación exacta de ningún mito, hecho histórico o fuente literaria. El supuesto «error»⁷²⁸ pudo estar motivado por la correspondencia fonética entre la forma verbal *vYSHIvala* («bordaba») y el sustantivo *tISHIná* («silencio») en el v.17 (Avérintsev, 2011: 121). Por otro lado, es muy probable que Mandelshtam se inspirara en circunstancias reales, puesto que en aquella época Vera Sudéikina era muy aficionada al bordado y pudo haber enseñado a su invitado algún ejemplo de su trabajo (Kazarin *et al.*, 2012: 210). En este caso, se trataría de una fusión de dos personajes femeninos: Penélope y «la anfitriona», parecida a la fusión de la Crimea

⁷²⁷ En uno de sus primeros artículos, titulado precisamente «Sobre el interlocutor» («О собеседнике», 1913), Mandelshtam compara un poema con un mensaje arrojado al mar en una botella: «El mensaje, igual que el poema, no se dirige a nadie concreto en particular. Con todo, ambos tienen un destinatario: el mensaje a aquel que se fije por casualidad en la botella en medio de la arena y el poema al “lector en la posteridad”» (Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметит бутылку в песке, стихотворение — «читателя в потомстве», Mandelshtam, 2010: 7).

⁷²⁸ Aparte de la inexactitud respecto de la narración homérica, se trata de un anacronismo flagrante: el arte del bordado no estaba extendido en la antigua Grecia (Poliakova: 1997: 70).

contemporánea y la Hélade clásica. Finalmente, en el original, la referencia a los años de espera de Penélope («cuánto tiempo estuvo bordando») incluye el mismo adverbio долго («prolongadamente») que caracteriza al fluir de la miel en el v.2, literalmente «cuán prolongadamente estuvo bordando»). De esta manera, el paso del tiempo en «Táuride» y en la antigua Grecia parece obedecer al mismo ritmo ralentizado, a punto de convertirse en un momento «pancrónico» que abarca toda la historia de la humanidad (Levin, Y. I., 1995: 83).

v.21 Esta mención del vellocino de oro, que no tiene que ver con la historia de Ulises, sino con el mito de Jasón y los argonautas, se ha descrito en más de una ocasión como una incongruencia, deliberada o no, aunque más bien se trata de una imagen colectiva de la mitología griega, que obedece a la lógica mandelshtamiana de fusión de tiempos y espacios en un «único acto sincrónico» (единый синхронистический акт, Mandelshtam, 2010: 434)⁷²⁹. Por otro lado, el dorado, junto con el blanco, es el color predominante de la Táuride mandelshtamiana, y en este sentido la aparición del vellocino de oro tras la «dorada miel» y las «áureas fanegas» está más que justificada (Levin, Y. I., 1995: 101).

v.22 Según Avérintsev (2011: 122), este verso podría estar inspirado por la imagen homérica del «mar multibramante»⁷³⁰ (II. I, 33).

v.23-24 El contraste entre el regreso de Odiseo a su Ítaca natal y los peligros a los que había estado expuesto en la guerra de Troya y durante su largo viaje de vuelta podría remitir a otro contraste: el del idílico refugio crimeo y la turbulenta capital rusa tras la revolución de febrero (Avérintsev, 2011: 122). Con el paso de los años, Crimea se convertiría en la Ítaca personal de Mandelshtam, su lugar de inspiración en todos los viajes posteriores y el mayor objeto de nostalgia durante el exilio de Vorónezh.

⁷²⁹ No es una casualidad que el poeta utilizara esta expresión en aquella parte del *Coloquio sobre Dante* en la que trata del discurso de Ulises en el canto XXVI del *Inferno*.

⁷³⁰ En la traducción de A. López Eire (2003: 38).

Tristia

El poema, escrito en 1918, se publicó en 1919, todavía sin título, en la revista *Putí tvórchestva* (Járkov)⁷³¹ y algo más tarde en el anuario *Guermés* (Kíev), con unos puntos suspensivos entre la segunda y la tercera estrofa que, según Járdzhiev⁷³² (en Mandelshtam, 1978: 275), sustituían a dos estrofas descartadas por el poeta. El título, que remite a *Tristezas*⁷³³ (*Tristia*) de Ovidio, aparecería en una tercera publicación, en el almanaque *Drakón* de 1921, y a partir de entonces permanecería en todos los poemarios. Cuando el poeta Mijaíl Kuzmín, a petición de la editorial *Petrópolis*, recién emigrada de San Petersburgo a Berlín, tuvo que proponer un título para el nuevo poemario de Mandelshtam que iba a ser publicado en ausencia del autor⁷³⁴, se le ocurrió utilizar para ello el título de uno de los poemas más logrados y representativos de la colección (Brown, 1973: 99). A pesar de lo que parece sugerir el título, el poema no es una imitación de Ovidio, aunque su voz está muy presente en las primeras estrofas (Terras, 1966: 259-260). En la compleja amalgama de referencias intertextuales se percibe la huella de Tibulo, su traductor ruso Bátiushkov, Dante, Pushkin y poetas contemporáneos como Ajmátova. Esa concentración de reminiscencias de distintas épocas responde a la idea del eterno retorno, central para el poema (Gaspárov, M., 1995: 341) y para la poética mandelshtamiana en general, desde el artículo «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921) con su apología de la «profunda alegría de la repetición» (глубокая радость повторенья, Mandelshtam, 2010: 52) hasta el programático *Coloquio sobre Dante* («Разговор о Данте», 1933), con su fascinación por la «orgía de citas» y «teclado de referencias» (цитатная оргия, упоминательная клавиатура, Mandelshtam, 2010: 160) de la *Divina Commedia*. Aunque el poema parece estar inspirado únicamente en la

⁷³¹ En esa publicación faltaba la tercera estrofa.

⁷³² Járdzhiev aseguraba que se lo había comunicado el propio poeta en 1933. Por su parte, S. Rudakov, el compañero de destierro de Mandelshtam en Vorónezh, escribió en una carta de 1935 que, al revisar el poemario *Tristia* junto con el poeta, este le había revelado, para su gran sorpresa, que la estrofa omitida de este poema «extremadamente abstracto» (отвлеченнейшие стихи, Rudakov, 1997: 103) era la siguiente:

Todo me resulta ajeno en la capital indecente:
su tierra seca y dura,
el comercio desenfrenado en Sújarevka, la plaza rebosante de pan,
y el terrible aspecto del Kremlin bandolero.
Oscura, rige el mundo entero,
se ha tambaleado iniciando el camino con un millón de *arbás*,
y medio universo es aplastado
por la anchura de sus bazares femeniles.

(Всё чуждо мне в столице непотребной. / Ее сухая твердая земля / И буйный торг на Сухаревке хлебной / И страшный вид разбойного Кремля. / Она дремучая всем миром правит / Мильйоном арб она качнулась в путь / И пол-вселенной давит / Ее базаров бабьих ширина (Rudakov, 1997: 103). Esta supuesta estrofa omitida, con su tono sarcástico y una acumulación de detalles cotidianos relacionados con Moscú, parece totalmente ajena al mundo elegíaco del poema. Una variante algo distinta de dicha estrofa se publicó como un poema aparte en 1919, en una revista de Kíev, pero no fue incluida en ningún poemario. Tampoco hay manuscritos que confirmen que la existencia de una versión que incluyera esa estrofa en el poema que nos ocupa.

⁷³³ En adelante utilizaremos la traducción española del título ovidiano (*Tristezas*) para evitar su confusión con el título del poema y del poemario correspondiente de Mandelshtam.

⁷³⁴ Para un análisis detallado de la génesis del título del poemario, cf. Ángel Espinós (2019).

tradición literaria, Nadezhda Mandelshtam menciona en sus memorias a una posible destinataria real:

No sé casi nada de ella. Solamente que tenía algo que ver con el ballet y estando en Moscú echaba de menos su Petersburgo natal. Mandelshtam la vio mientras viajaba de Georgia a San Petersburgo pasando por Moscú, donde se detuvo unos días y hasta fue con ella a ver un ballet (Mandelshtam, N., 2014: II, 83)⁷³⁵.

Por su parte, M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 633) relaciona la separación mencionada en el poema con otro hecho biográfico: la mudanza del poeta de San Petersburgo a Moscú en primavera de 1918 y la necesidad de despedirse de Anna Ajmátova, cuyo poema se cita casi literalmente en el v.27. El patrón métrico del poema —el pentámetro yámbico (yambo de cinco pies)— remite a la tradición decimonónica y muy especialmente a Pushkin, a quien se debe la plena asimilación de este metro en la versificación nacional (cf. Tomashevski, 1923). En la lírica de Mandelshtam, el yambo de cinco o seis pies, más largo y por lo tanto más solemne que el tetrámetro habitual, pasa a jugar un papel protagonista entre 1915 y 1920, y parece estar vinculado con el tema de la pervivencia de la cultura y la transmisión de la tradición poética (Plunguián, 2011: 350). La configuración de rimas cruzadas sigue el esquema AbAbCdCd, con rimas llanas en los versos impares y agudas en los pares.

Estudié el arte de la despedida
entre nocturnas quejas de pelo suelto.
Mastican los bueyes y dura la espera,
la última hora de las vigiliass urbanas.

5 Venero el rito de aquella noche de gallos,
cuando, tras levantar la carga de la tristeza viajera,
los ojos llorosos miraban a lo lejos
y el llanto femenino se mezclaba con el canto de las musas.

¿Quién puede saber, ante la palabra «despedida»,
10 qué separación nos aguarda?
¿Qué nos augura la exclamación del gallo,
mientras el fuego arde en la acrópolis?
Y en los albores de una vida nueva,
cuando el buey mastica perezoso en el zaguán,
15 ¿para qué el gallo, pregonero de la vida nueva,
bate las alas en la muralla de la urbe?

Y amo la rutina del hilado:
urde la lanzadera, zumba el huso.
Mira: ¡al encuentro, cual plumón de cisne,

⁷³⁵ О ней я почти ничего не знаю. Только то, что она имела какое-то отношение к балету, скучала в Москве по родному Петербургу. Мандельштам видел ее, когда ехал из Грузии в Петербург через Москву, где на несколько дней задержался и даже был с ней в балете.

- 20 ya vuela Delia descalza!
¡Oh, fundamento escaso de nuestra vida!
¡Cuán pobre es el lenguaje de la alegría!
Todo fue antaño. Todo se repetirá de nuevo.
Y solo nos es dulce el instante del reconocimiento.
- 25 Hágase así: una figurita transparente
yace en un impoluto plato de arcilla,
cual una piel extendida de ardilla,
inclinada sobre la cera, mira una muchacha.
No nos toca a nosotros profetizar sobre el Érebo griego,
- 30 para las mujeres la cera es lo que para un hombre el bronce,
a nosotros solo en las batallas nos alcanza el destino,
y a ellas les es dado morir, mientras profetizan.

v.1 El título y los primeros versos del poema remiten a *Tristezas* (*Tristia*) de Ovidio, especialmente a la elegía III del primer libro, que trata de la última noche del poeta en Roma antes de partir al exilio. El «yo» lírico de la primera estrofa podría ser el propio Ovidio, aunque la mayoría de los comentaristas tienden a identificarlo con el autor o, más exactamente, con la voz de un poeta del siglo XX quien en medio de un cataclismo histórico examina el *topos* de la separación de los amantes en la tradición clásica, quizás para captar la esencia atemporal de esta vivencia humana o para dotar a la época contemporánea de armonía helénica (Panova, 2018: 404). Así, según S. Broyde (1983: 75), la despedida a la que aluden los vv.1-2, «no es una experiencia aislada, sino una situación literaria recurrente»⁷³⁶, una de tantas que forman parte de la «ciencia de la separación» (*science of separation*). Respecto a esta última expresión, dos participantes del debate sobre el artículo citado de Broyde (1983: 86-87) —de Mallac y Meijer—, insistieron en que наука расставанья más bien debería entenderse como «arte» (*art*, de *ars* en latín) y no «ciencia de la separación». Es cierto que, en el ruso estándar, la palabra наука no significa «arte», sino «ciencia». El verbo изучить («estudiar a fondo, comprender algo tras estudiarlo»), que tiene la misma raíz que наука («ciencia»), parece corroborar esta interpretación (Broyde, 1983: 75). Sin embargo, en el contexto ovidiano de la primera estrofa, la expresión наука расставанья («la ciencia/el arte de la despedida/de la separación»⁷³⁷) se percibe en primer lugar como una paráfrasis del título *El arte de amar* (*Ars amatoria* o *Ars amandi*). En la tradición rusa, esta obra de Ovidio se conoce como «Наука любви» (literalmente *La ciencia del amor*)⁷³⁸. El paralelo implícito entre el arte de amar y el arte de la despedida tiene cierto trasfondo de ironía amarga, puesto que, según el propio Ovidio, la frivolidad de su poesía erótica fue una de las causas por las que acabó desterrado a los confines del Imperio Romano⁷³⁹. El título de *El arte de amar* también fue parafraseado por Pushkin en el capítulo I de *Yevgueni Onegin* (1/VIII) —наука страсти нежной, / которую воспел Назон («el arte [literalmente “la ciencia”] de la tierna pasión, / que había cantado Nasón»)—, y por ello «el arte de la despedida» mandelshtamiano puede asociarse a la vez con Ovidio y con el clásico ruso (Toddes, 2019: 419). No se trata de una asociación casual, y no solo porque el autor de las *Metamorfosis* está muy presente en la obra de Pushkin⁷⁴⁰. Uno de los elementos del mito pushkiniano en la tradición nacional tiene que ver con el paralelo biográfico entre ambos poetas, y es que el lugar del «destierro del sur» (южная ссылка, 1820-1824) de Pushkin coincidió parcialmente con el supuesto lugar del exilio de Ovidio.

⁷³⁶ *This is not an isolated experience, but a recurring literary situation.*

⁷³⁷ Sobre la distinción entre расставанье y разлука, que traducimos respectivamente como «despedida» y «separación», cf. el comentario a los vv.9-10.

⁷³⁸ Este paralelo fue señalado por numerosos comentaristas, entre ellos Poliakova (1997), Toddes (2019), M. Gaspárov (1995), Ósherov (1995).

⁷³⁹ La visión tradicional del destierro ovidiano, según la cual el emperador Augusto envió al poeta al exilio a la ciudad de Tomis (la actual Constanza), a orillas del Mar Negro, presenta muchas incongruencias y ha sido cuestionada, por ejemplo, en la monografía de E. Bérchez Castaño (2015). Sin embargo, esta visión resulta crucial para la tradición poética rusa, que otorga gran importancia el hecho de que Ovidio hubiera pasado los últimos años de su vida en un lugar tan cercano a Rusia. El mito de Ovidio en Escitia, por un lado, reforzó la percepción del Mar Negro como zona de contacto privilegiada con la cultura grecolatina y, por otro, contribuyó a la visión de Rusia como una tierra inhóspita en la que un poeta se siente infeliz, como el autor de las *Metamorfosis* en su destierro.

⁷⁴⁰ Cf. Yakubóvich (1922).

Estando en Besarabia (la actual Moldavia), el poeta ruso visitó Ovidiópolis, que en aquel entonces se identificaba erróneamente con Tomis, y escribió la elegía «A Ovidio» («К Овидию», 1810), en la que comparaba la propia suerte con la del romano y se presentaba como su sucesor. Esa continuidad entre la tradición grecolatina y la rusa resultaba fundamental para Mandelshtam. Así, en su artículo «La palabra y la cultura» el poeta cita los versos iniciales de la elegía ovidiana (*Tr.* I, 3, 1-4) junto a un fragmento del poema romántico de Pushkin *Los gitanos* («Цыганы», 1825), en el que un gitano viejo cuenta al protagonista la historia de Ovidio desterrado. Esta narración volvería a cobrar protagonismo en un episodio harto simbólico, contado por la viuda del poeta. En 1934, Mandelshtam fue condenado a tres años de «destierro administrativo» (административная высылка)⁷⁴¹ por «propaganda antisoviética», es decir, varios poemas críticos con el régimen, en primer lugar el famoso «epigrama contra Stalin»⁷⁴². Uno de los tres guardias que acompañaban al matrimonio Mandelshtam hasta Cherdyn, el lugar de su primer destierro, cogió el volumen de Pushkin que estaba en el equipaje del exiliado y se pasó un largo rato leyendo en el tren el episodio sobre Ovidio. Quedó impresionado y se lo recitó a sus compañeros, insistiendo en lo mal que había tratado «el zar romano» (римский царь) a un poeta inocente tan solo «por las canciones» (за песни, Mandelshtam, N., 2014: I, 128). Estaba convencido de que el Estado soviético no cometía semejantes barbaridades⁷⁴³.

v.2 La imagen de las «quejas de pelo suelto» podría remitir al verso 43 de la elegía ya mencionada de Ovidio (*Tr.* I, 3)⁷⁴⁴, en la que la mujer del poeta, postrada ante los Lares, lleva el pelo sin recoger (*passis capillis*) en señal de luto. Tal y como señala S. Ósherov (1995: 194), en aquella época, para los lectores rusos, esta elegía era la parte más conocida de *Tristia*, puesto que se solía aprender en los colegios⁷⁴⁵. El adjetivo простоволосый, literalmente «de cabello simple», solo se aplica a mujeres y alude a la visión tradicional del atuendo femenino, según la cual en circunstancias normales una mujer debía llevar el pelo recogido y cubierto. Respecto a la imagen de las «quejas de pelo suelto», V. Musátov (2000: 192) señala que en la poesía mandelshtamiana «la distancia entre el objeto y la palabra» (дистанция между предметом и словом) es más importante que el vocabulario en sí: en este caso, el epíteto «de pelo suelto», que debería caracterizar a una o varias mujeres que lloran en el momento de la despedida, se atribuye a las «quejas».

v.3 Los bueyes, mencionados dos veces en el poema (cf. v.13), remiten a la visión mandelshtamiana del «helenismo casero» (домашний эллинизм) como una prolongación de la tradición clásica en los elementos de la vida cotidiana heredados de épocas ancestrales: el hogar, los utensilios o los animales domésticos. Motivo frecuente

⁷⁴¹ La sentencia está reproducida en Nérler (2010: 170).

⁷⁴² «Vivimos sin sentir el país debajo de nosotros» («Мы живем, под собою не чуя страны», Mandelshtam, 2009: 184).

⁷⁴³ Tal y como recordaba Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 127), ese mismo guardia le dijo en privado que tranquilizara al poeta, obsesionado con la idea de una inminente ejecución: «Dile que aquí no se fusila por las canciones» («Успокой его! Скажи, что у нас за песни не расстреливают...»).

⁷⁴⁴ Citado por primera vez por Terras (1966: 259).

⁷⁴⁵ En la Escuela Ténishev, donde había estudiado Mandelshtam, no se enseñaba latín, pero en 1910, para poder acceder a los estudios universitarios, el poeta tuvo que presentarse a un examen de esta lengua y por lo tanto debía conocer las obras que formaban parte del programa.

en la poesía grecolatina (Terras, 1966: 260), los bueyes aparecen en varios poemas de Mandelshtam relacionados con el mundo clásico. Con todo, a diferencia de lo que ocurre en las églogas griegas, no forman parte de descripciones extensas de un paisaje idealizado, con sus árboles, arroyos y nubes, sino que más bien lo representan metonímicamente (Nilsson, 1974: 28). Los bueyes con sus movimientos pausados también suelen cumplir en la lírica mandelshtamiana una función metafórica, representando el paso lento del tiempo (Nilsson, 1974: 28). Así, en v.3 hay un paralelismo claro entre los bueyes que mastican y la espera prolongada.

v.4 La palabra *вигилия* («vigilia»), que denota los turnos de guardia nocturna en la antigua Roma, se percibe en ruso como un latinismo muy marcado y como tal juega un papel importante en la creación del trasfondo «clásico» del poema⁷⁴⁶. Yuri Tyniánov fue el primero en describir, en su artículo de 1924, la función que cumplen los vocablos «exóticos» en el lenguaje poético mandelshtamiano:

A una cultura poética tan receptiva le basta con una mínima inoculación extranjera para que «la despedida», «de pelo suelto», «la espera» se conviertan en palabras latinas como «las vigiliass»⁷⁴⁷.

En el poema que nos ocupa, el centro de cada estrofa está marcado por un latinismo o un helenismo: *vigilia*, *acrópolis*, *Delia*, el *Érebo* (Panova, 2018: 408). Estos vocablos no solo remiten a la tradición clásica, sino también a su pervivencia en la poesía rusa. Así, uno de los poemarios del simbolista Valeri Briúsov se titulaba *Tertia vigilia* (1898-1901), y en este sentido las «vigiliass» mencionadas por Mandelshtam podían constituir una referencia velada a la poesía contemporánea (Gaspárov, M., 1995: 341).

v.5 La expresión *читать обряд* («venerar un rito»), menos común que *исполнять/совершать обряд* («cumplir, llevar a cabo un rito»), aparece en un poema de Blok y en uno de Ajmátova, y por lo tanto podría remitir a estos dos poetas (Broyde, 1983: 76). Con ello, el horizonte literario del poema se iría ampliando, y la poesía rusa del siglo XX se presentaría como una continuación de la tradición clásica. En cuanto a «aquella noche de gallos», podría tratarse de «aquella tristísima noche» que Ovidio menciona en el primer verso de la elegía ya citada, *cum subit illius tristissima noctis imago*. Tal y como señala S. Ósherov (1995: 194), «la separación de hoy reproduce la de Ovidio y por ello se convierte en un rito [...], es decir, en la realización simbólica del eterno retorno»⁷⁴⁸. Con todo, en la descripción ovidiana de la última noche del poeta en

⁷⁴⁶ Y. Toddes (2019: 420) menciona como un «curioso caso ecdótico» (любопытный текстологический казус) el hecho de que la palabra *вигилий* (*viguili*, «vigiliass», en genitivo) fuera sustituida en *Tristia* (1922) y en *Poemas* (1928) por un sustantivo fonéticamente similar *веселий*, pronunciado *viseli* («festejos», en genitivo). Este cambio suele considerarse una mera errata, pero también podría tratarse de una variante propuesta por el autor, puesto que el sintagma *веселий городских* («festejos urbanos») remite a un verso de Pushkin que aparece en el poema *Los gitanos*, ya mencionado: «¿Qué importa el ruido de los festejos urbanos?» (Что шум веселий городских?, Pushkin, 1950: IV, 212).

⁷⁴⁷ Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий» (Tyniánov, 1977: 190).

⁷⁴⁸ Сегодняшняя разлука повторяет ту, Овидиеву, и потому становится обрядом [...], то есть символической реализацией вечного возвращения.

Roma no hay ninguna mención a un gallo que pudiera justificar la aparición el epíteto петушиная («de gallo» o «de gallos») en el poema de Mandelshtam. V. Terras (1966: 259), tras señalar que en la elegía de Ovidio no es un gallo quien anuncia la llegada la mañana, sino la estrella matutina, alude al simbolismo del gallo en el mundo clásico, su relación con el sol, la luz y la victoria. Sin embargo, parece más bien que Mandelshtam, muy propenso a mezclar recuerdos e impresiones y muy poco preocupado por la acribia filológica de sus referencias, hubiera fusionado la noche de la despedida que se describe en las *Tristezas* y el final de la noche anunciado por un gallo en *Amores*, el primer libro de la poesía elegíaca de Ovidio⁷⁴⁹. En este sentido, parece significativo que más tarde, en su artículo «La palabra y la cultura» (1921), Mandelshtam volviera a insistir en la misma asociación del gallo con las *Tristezas*: «El gallo que gritó detrás de la ventana, ya había gritado en los *Tristia* ovidianos»⁷⁵⁰. En última instancia, se trata de crear una imagen arquetípica de una noche de despedida, reflejada en numerosas fuentes literarias, y no de reproducir un modelo concreto. Dejando aparte el posible origen literario de la referencia al gallo (o los gallos), la expresión петушиная ночь («noche de gallo/de gallos») resulta enigmática. Aunque podemos suponer que se trata de una noche, o más bien madrugada, en la que cantan los gallos, en el texto no hay nada que confirme esa lectura en detrimento de otras. Por ejemplo, D. Myers (1990: 156) sugirió que podía tratarse de ritos mágicos para adivinar el futuro, una práctica frecuente en el mundo clásico en la que se usaban gallos u otras aves. Esta interpretación parece bastante plausible teniendo en cuenta que los ritos proféticos juegan un papel importante en el poema.

v.6 El adjetivo дорожный proviene de la palabra дорога («camino»). En el lenguaje estándar, suele combinarse con varios objetos utilizados en los viajes: дорожный сундук («baúl de viaje»), дорожное пальто («abrigo de viaje»). El hecho de que este adjetivo se utilice para caracterizar algo inmaterial, en este caso la tristeza (скорбь), resulta llamativo aun sin producir ninguna confusión a nivel semántico. Un posible precedente poético de esta combinación podría ser el poema de Blok «En el ferrocarril» («На железной дороге», 1910):

La angustia viajera, férrea
silbaba, desgarrando el corazón⁷⁵¹.

La palabra скорбь denota una tristeza profunda, normalmente relacionada con la pérdida de un ser querido, y fue esa misma palabra la que Afanasi Fet utilizó como título en su traducción de *Tristezas* de Ovidio, publicada en 1893. Para preservar esta referencia ovidiana, preferimos traducir скорбь como «tristeza», aunque la intensidad del sentimiento podría ser transmitida mejor con una palabra como «pena». En el sintagma «la carga/el peso de la tristeza viajera» (дорожной скорби груз) se pueden reconocer dos palabras «escondidas», *skarb* y *grust*, ausentes en el texto, pero fonética y

⁷⁴⁹ «El grito del gallo no viene de *Tristia*, sino de *Amores*» (петуший крик приходит не из «Скорбных элегий», а из «Любовных элегий», Gaspárov, M., 1995: 341).

⁷⁵⁰ Петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях (Mandelshtam, 2010: 52).

⁷⁵¹ Тоска дорожная, железная / Свистела, сердце разрывая... (Blok, 1997: III, 177). Los dos epítetos que usa Blok son el resultado de la división de la palabra железнодорожный («ferroviario»): «angustia *viaria, férrea», pero el sintagma тоска дорожная como tal se entiende como «angustia de viaje, viajera».

semánticamente relacionadas con los vocablos que sí figuran en él (Dvinátin, 2007: 26). A nivel fonético, *скарб*, *skarb* («trastos», en el sentido de «muebles y utensilios de una casa») es muy similar a *скорбь*, *skorb* («pena, tristeza»), y a nivel semántico remite a la palabra *груз* («carga, peso»). Por otro lado, la palabra *грусть*, *grust* («tristeza»), es un sinónimo de *скорбь* («pena, tristeza extrema»), y a la vez coincide en muchos fonemas con *груз*, *gruz* («carga, peso»). Este tipo de resonancias basadas en similitudes fonéticas y/o semánticas entrecruzadas, que a veces van más allá del vocabulario explícitamente presente en el texto, son muy típicas del lenguaje poético mandelshtamiano (Uspenski, B., 1994: 262-265).

v.7 Para referirse a los ojos, Mandelshtam utiliza un vocablo poético elevado, *очи*, que sugiere una imagen femenina idealizada, anclada en la tradición literaria. En el contexto ovidiano marcado por el título del poema, lo más lógico sería suponer que se trata de la esposa del poeta desterrado que llora su partida de Roma. Sin embargo, el lenguaje del poema, basado en sinécdoques (Panova, 2018: 413), es deliberadamente impreciso. Igual que las «nocturnas quejas de pelo suelto» (v.2) y el «llanto femenino» (v.8), los «ojos llorosos» pueden representar a una mujer —quizás la esposa de Ovidio— o a todas las mujeres quienes, a lo largo de la historia y de la tradición literaria, han tenido que vivir «el arte de la despedida»⁷⁵². Una de ellas, Delia, la amada de Tibulo, será nombrada en el v.20. De hecho, muchos comentaristas coinciden en que la referencia intertextual más importante para el poema de Mandelshtam no es la obra de Ovidio, sino la elegía 3 del libro I de las *Elegías* de Tibulo en la «versión libre» (вольный перевод) del prerromántico ruso Konstantín Batiushkov (1814). La descripción de la separación en esta elegía parece haber servido de punto de partida para la imagen de los ojos llorosos que «levantan la carga de la tristeza viajera»:

Llegó la hora aciaga,
y de nuevo Delia, triste y abatida,
dirigió sin querer la mirada llena de lágrimas
al largo camino⁷⁵³.

v.8 El «canto de las musas» se menciona como uno de los elementos esenciales de la separación, y con ello, aunque el «yo» lírico no pueda identificarse con ninguna figura en particular, queda claro que se trata de un poeta, mientras que la despedida en sí se presenta como un «patrón repetido tanto de la experiencia humana como de la expresión poética»⁷⁵⁴ (Broyde, 1983: 77).

vv.9-10 En principio, las palabras *расставанье*, *rasstavanie* (que traducimos como «despedida», igual que en el v.1) y *разлука*, *razluka* («separación») se suelen considerar sinónimos, pero entre ellas hay importantes diferencias semánticas. *Rastavanie* es una palabra neutra, que puede referirse tanto al proceso («despedida») como al resultado («separación») y denotar una separación tanto forzosa como voluntaria. En contraste, *razluka* es considerada un concepto lingüespecífico ruso, sin análogos directos en la

⁷⁵² Para un el motivo de la separación en la literatura romana, cf. Bellido Díaz (2011: 382-383).

⁷⁵³ Час гибельный настал, / И снова Делия, печальна и уныла, / Слезами полный взор невольно обратила / На дальний путь (Batiushkov, 1989: I, 169).

⁷⁵⁴ *The repeated pattern of both human experience and poetic expression.*

mayoría de los idiomas europeos. Se trata de una separación impuesta, nunca elegida, que no depende de la voluntad humana. Tan solo puede ocurrir entre personas que se quieren y que, además, en circunstancias normales, deberían estar juntas (enamorados, esposos, padres e hijos pequeños). *Razluka*, además, es una separación prolongada, produce sufrimiento e implica un contraste entre la distancia física y una cercanía emocional intensa⁷⁵⁵. Tal y como señalan A. Zalizniak e I. Levóntina (en Zalizniak *et al.*, 2012: 147), «la vivencia de *razluka* es uno de los ámbitos emocionales más explorados en la cultura rusa»⁷⁵⁶, especialmente en la poesía lírica. Aparte de todas esas implicaciones, en el contexto del poema mandelshtamiano, *rasstavanie* parece referirse más bien al proceso o al momento de la separación (por eso lo traducimos como «despedida»), mientras que *razluka* sería la vida por separado que van a llevar los personajes a partir de entonces. La pregunta *какая нам разлука предстоит?* («¿qué separación nos aguarda?») parece referirse al tiempo que va a durar la separación forzosa. En cuanto al pronombre *мы* («nosotros»), repetido dos veces en esta estrofa en forma de dativo (*нам*), su referencia es ambigua (Panova, 2018: 401): resulta imposible determinar si se refiere a una pareja concreta de amantes que se están separando o a todos los humanos en una situación que puede afectar a cualquiera.

vv.11-12 La mención de una acrópolis, en vez del Capitolio que aparece en la elegía 3 del libro I de las *Tristezas* de Ovidio, permite ver que el poema, a pesar de lo que pudiera sugerir su título, no solo no pretende imitar un texto o a un autor concreto, sino que tampoco se circunscribe al ámbito romano:

Al erigir sus edificaciones culturológicas, Mandelshtam otorgaba poca importancia a cómo habían sido las cosas en la realidad, por ello Grecia y Roma no se diferencian en su obra [...] y las vigilijs coexisten con el Érebo y la acrópolis⁷⁵⁷.

Tras señalar otras numerosas incoherencias presentes en el texto del poema, S. Poliakova (1997: 83) afirma que la imagen «extraña» del mundo clásico creada por Mandelshtam resulta sorprendentemente viva y convincente a pesar de, o gracias a, la libertad con la que el poeta maneja las referencias grecolatinas. En el caso de la acrópolis, no es tan solo un marcador de la Antigüedad clásica que tiñe de connotaciones grecolatinas el resto del vocabulario. En «Sobre la naturaleza de la palabra» («О природе слова», 1922), el poeta convierte la acrópolis en un símbolo de estructura y forma, en oposición al caos intrínseco de la historia rusa:

No tenemos acrópolis. Nuestra cultura sigue errando y no encuentra sus muros. En contraste, cada palabra del diccionario de Dal es la semilla de una acrópolis, un pequeño kremlin, una fortaleza alada del nominalismo bendecida por el espíritu helénico para llevar

⁷⁵⁵ Para una descripción más detallada del concepto *razluka*, cf. Zalizniak y Levóntina (en Zalizniak *et al.*, 2012: 143-148).

⁷⁵⁶ Переживание *разлуки* — одна из самых освоенных в русской культуре эмоциональных областей.

⁷⁵⁷ Возводя свои культурологические постройки, Мандельштам был безразличен к тому, как оно было на самом деле, поэтому Греция и Рим у него не дифференцируются (в науке о древности римская и греческая культуры уже были отграничены друг от друга), и вигилии уживаются у него рядом с Эребом и акрополем (Poliakova, 1997: 72).

a cabo una lucha incansable contra el caos amorfo, la inexistencia que amenaza a nuestra historia⁷⁵⁸.

vv.13-16 Con la referencia a la «vida nueva», la tristeza ovidiana que marcaba el comienzo del poema parece ceder el paso a una visión más optimista del futuro. Según V. Terras (1966: 260), ahí es cuando el lector se da cuenta de que el «yo» lírico ya no es con toda seguridad «un hombre anciano que se marcha a un exilio penoso» (*an old man departing for a sad exile*). El canto del gallo ya no anuncia una separación trágica, sino el comienzo de una «vida nueva», y estas palabras se repiten «con fascinación» (завороженно, Gaspárov, M., 1995: 341) en el v.15, de nuevo en una posición marcada al final del verso. Las dos menciones a la «vida nueva» forman una rima tautológica, un recurso raro, incluso un tanto arriesgado en la poesía rusa, que pone en relieve las palabras repetidas. Muchos comentaristas consideran que se trata de una alusión a *Vita Nuova* de Dante, algo que podría implicar una referencia a la visión dantesca del amor como una vía de transformación espiritual, «una trama implícita sobre una vivencia del amor que lleva a una vida nueva»⁷⁵⁹. El mundo sincrético del poema, en el que lo griego se funde con lo romano y la Antigüedad clásica con la actualidad de la poesía modernista (cf. v. 27), incorpora con naturalidad otras épocas y tradiciones. De esta manera, la historia de la humanidad no se presenta como una secuencia cronológica de acontecimientos, sino como una coexistencia pancrónica (Levin, Y. I., 1995: 90), una visión que el propio poeta atribuiría quince años más tarde a la *Divina Commedia*: «El tiempo es, para Dante, el contenido de la historia entendida como un único acto sincrónico»⁷⁶⁰. En ese mundo pancrónico, no hay ningún contraste entre lo cotidiano y lo elevado: el buey que mastica en el zaguán es tan poético y atemporal como la acrópolis o la despedida de los amantes. De ahí que resulte tan natural que para referirse a las alas del gallo el poeta utilice una variante morfológica arcaica y elevada, крыла en vez de крылья (v.16). Tampoco producen desconfianza los detalles «irrealistas»: la presencia del buey en el zaguán y no en un establo separado de la casa o la capacidad del gallo de subirse volando a la muralla de la ciudad (Poliakova, 1997: 81).

vv.17-18 Según B. Bújshtab (199: 132), и я люблю («y amo...») es una de las numerosas fórmulas poéticas típicas de la lírica rusa del siglo XIX que Mandelshtam reincorpora a su obra como señales de esta tradición y portadoras de una entonación solemne. Aquí, la fórmula reintroduce el discurso en primera persona del singular tras varias referencias a «nosotros» en la segunda estrofa. Con todo, la situación pragmática sigue siendo ambigua: no sabemos qué relación tiene el «yo» lírico con los acontecimientos esbozados en el poema (la separación, el reencuentro, etc.), ni a quién se dirige. Incluso el trasfondo amoroso, que de hecho podría incluir referencias a varias historias de amor reflejadas en la tradición literaria, es evasivo: la única declaración de amor abierta no se refiere a una

⁷⁵⁸ У нас нет акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, освященная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории (Mandelshtam, 2010: 74).

⁷⁵⁹ Скрытый сюжет любовных переживаний, приводящих к новой жизни (Rapova, 2009: 166).

⁷⁶⁰ Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт (Mandelshtam, 2010: 180).

mujer, sino a la «rutina del hilado» (Panova, 2018: 416). En el contexto de la estrofa, esta ocupación femenina tradicional remite, con su movimiento circular, a la idea del eterno retorno, cuya fórmula aparece más abajo en el v.24: «Todo fue antaño. Todo se repetirá de nuevo». Para ser más exactos, la acción que describe el poeta en el v.18 es «una especie de proceso sincrético» (какой-то синкретический процесс, Poliakova, 1997: 81), puesto que el huso se utiliza para hilar y la lanzadera para tejer. De nuevo, la fusión de elementos arquetípicos (esta vez en el ámbito de las tareas femeninas) resulta más importante que la precisión técnica. El huso (веретено) aparece en la elegía de Tibulo traducida por Batiushkov (cf. v.7) en la escena anterior al retorno imaginario del poeta a casa, donde Delia lo espera acompañada de una «amiga» (подруга)⁷⁶¹ que hila y le cuenta historias. A la vez, es difícil evitar la asociación del huso con las Moiras/Parcas, las diosas del destino que hilan, miden y cortan el hilo de la vida (Panova 2017b). Y. Toddes (2019: 421) también recuerda que el huso es uno de los atributos de Ananke, la diosa griega que personifica la ineluctabilidad del destino.

vv.19-20 En la versión de Batiushkov, Delia corre hacia Tibulo desnuda, «el pecho de azucena y las piernas descubiertas»⁷⁶², pero Mandelshtam, poco interesado en detalles eróticos, menciona tan solo sus pies descalzos e introduce una imagen pushkiniana: la de la bailarina que «vuela cual plumón»⁷⁶³ (летит как пух, Toddes, 2019: 420). Es probable que el poeta tuviera en cuenta también el original de Tibulo, que además pudo haber servido, al menos en parte, de fuente de inspiración para la imagen femenina con el pelo suelto del v.2:

Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos,
obvia nudato, Delia, curre pede (*Elegiae*, I, 3, 90-91).

Sin embargo, el lenguaje deliberadamente evasivo del poema no permite saber hacia quién corre Delia ni a quién se dirige el sujeto lírico cuando exclama: «¡Mira!». En todo caso, esta exclamación crea un efecto de inmediatez, de manera que toda la escena del reencuentro parece demostrar que «el pasado se repite ahora mismo» (прошлое повторяется прямо сейчас, Panova, 2018: 403).

v.21-22 La palabra основа significa a la vez «base, fundamento» y «urdimbre», y el contexto del poema permite ambas lecturas sin que una prevalezca sobre la otra. La primera acepción parece la más apropiada según la lógica del lenguaje estándar, y la segunda, que remite al arte de tejer, resulta plausible gracias a las referencias al huso y la lanzadera en el v.18. La metáfora de la vida como urdimbre —los hilos que forman la base de una tela— podría constituir otra referencia velada a las Moiras. Por otro lado, en la obra de Mandelshtam, la mayoría de las metáforas textiles aluden a la creación poética (Hansen-Löve, 1998), y en el poema que nos ocupa la base o la urdimbre de la vida no es

⁷⁶¹ En el original latino, se trata de una anciana, a la que Mandelshtam podía haber asociado con otro personaje canónico: el aya de Pushkin, que aparece en «Una noche de invierno» («Зимний вечер», 1825) dormitando «al zumbido / de su huso» (под жужжаньем / своего веретена, Pushkin, 1950: II, 291). Este posible paralelo pushkiniano fue señalado por Y. Toddes (2019 [1994]: 420) y S. Poliakova (1997: 82).

⁷⁶² Вся грудь лилейная и ноги обнажены (Batiushkov, 1989: I, 171).

⁷⁶³ Se trata de la estrofa XX del capítulo I de *Yevgueni Onegin*, dedicada a la bailarina sanpetersburguesa Avdotia Istómina (Pushkin, 1950: V, 18).

otra que el lenguaje⁷⁶⁴. La expresión obsoleta куда как (беден), «cuán (pobre)», contribuye al tono arcaizante del poema.

vv.23-24 Una versión extensa de esta fórmula, crucial para el poema y para la visión del mundo mandelshtamiana en general, aparece en el artículo «La palabra y la cultura»:

Cuando un amante, en medio del silencio, entrelaza nombres cariñosos y de repente recuerda que aquello ya había ocurrido —las palabras, el cabello, el gallo que gritó detrás de la ventana, ya había gritado en los *Tristia* ovidianos—, una profunda alegría de repetición se apodera de él, una alegría vertiginosa⁷⁶⁵.

Rechazando la idea del progreso, basada en la percepción linear del tiempo, el poeta reivindica la unidad atemporal —o pancrónica— del pasado, presente y futuro, en la que no prevalece la sucesión cronológica, sino «la conexión interior de los fenómenos» (внутренняя связь явлений, Mandelshtam, 2010: 65). En ello, no solo se basa en la visión circular del tiempo, predominante en la Antigüedad clásica y en el pensamiento mitológico en general, sino también en la idea nietzscheana del eterno retorno y en la filosofía de Henri Bergson⁷⁶⁶. El pancronismo de Mandelshtam resulta especialmente patente en su visión de la historia literaria, muy distinta de las ideas progresistas que predominaban en la vanguardia rusa, ya no hablemos de la doctrina soviética, en aquel momento en ciernes. Para él, un arte revolucionario es el que más indaga en las propias raíces clásicas⁷⁶⁷ y la poesía antigua tiene una flagrante actualidad, en el presente y en el futuro:

Muchas veces se oye: eso está bien, pero se ha quedado en el ayer. Pero yo digo: el día de ayer todavía no ha nacido. Todavía no ha ocurrido de verdad. Quiero volver a tener a Ovidio, a Pushkin, a Catulo, y no me satisfacen los Ovidio, Pushkin, Catulo históricos. [...] <La poesía> se percibe no como algo que fue, sino como algo que ha de ser⁷⁶⁸.

Según S. Ósherov (1995: 195), en el esquema argumentativo del poema la tesis inicial — «la separación trae incertidumbre» (разлука несет неизвестность, vv.9-10)— es superada por la antítesis, según la cual el futuro sí se puede predecir porque, en el fondo, es lo mismo que el pasado⁷⁶⁹. En este sentido, «reconocer un arquetipo clásico significa

⁷⁶⁴ Según L. Panova (2018: 411), «el fundamento escaso no solo es “el trasfondo existencial de la vida” o “el resultado de la tejedura”, sino, metafórica y arquetípicamente, el texto tramado» (скудная основа — не только “экзистенциальная подоплека жизни” или “результат тканья”, но и — метафорически и архетипически — сотканный текст).

⁷⁶⁵ Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиах, — глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость (Mandelshtam, 2010: 52).

⁷⁶⁶ Durante su estancia en París, Mandelshtam asistió a varias conferencias de Bergson. En la obra del poeta hay numerosas muestras de la influencia intelectual del filósofo francés, especialmente en lo que se refiere a la visión del tiempo y al concepto de *élan vital* (para el impacto de Bergson en el pensamiento mandelshtamiano, cf. Harris, 1982; Rusinko, 1982).

⁷⁶⁷ La revolución en el arte lleva inevitablemente al clasicismo (Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму, Mandelshtam, 2010: 51).

⁷⁶⁸ Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл. [...] Она <поэзия> воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было (Mandelshtam, 2010: 51-52).

⁷⁶⁹ V. Musátov (2000: 193) expresa una idea similar: «Aquí la memoria del pasado está íntimamente ligada a los ritos para adivinar el futuro, puesto que el tiempo se percibe, en primer lugar, como repetición»

comprobar con alegría que lo que está ocurriendo ahora participa de la verdadera esencia del mundo, de su fundamento primordial»⁷⁷⁰. Y. I. Levin (1995: 90) relaciona el reconocimiento mandelshtamiano con la anamnesis platónica, mientras que L. Panova (2018: 414) considera que, en el contexto del poema, este concepto puede tener múltiples lecturas: Delia reconoce a Tibulo, el lector reconoce las reminiscencias clásicas presentes en el texto, los protagonistas descubren y aceptan su destino⁷⁷¹ (vv.25-32).

vv.25-28 El sentido de esta escena, con la figurita de cera en un primerísimo primer plano, se aclara en la segunda parte de la estrofa: la muchacha está ejecutando un rito mágico para adivinar el futuro. Su prototipo podría ser Delia, la amada de Tibulo (*Elegiae*, I, 3), quien consulta el oráculo en vísperas de la despedida. En la versión rusa de Batiushkov, Delia

cumplía ritos secretos y hacía encantamientos,
sumida en el terror sagrado, preguntaba a los inmortales...⁷⁷².

Las menciones a las figuritas de cera de distintos dioses son frecuentes, por ejemplo, en la obra de Ovidio (Terras, 1966: 267). Con todo, la práctica de adivinar el futuro interpretando las figuras que la cera derretida forma en un recipiente con agua fría es típica de la cultura popular rusa. Está reflejada en obras literarias tan canónicas como la balada de Zhukovski *Svetlana* (1808)⁷⁷³ o *Yevgueni Onegin* (5, VIII), donde Tatiana observa fascinada los «dibujos prodigiosos» (узоры чудные) de la cera en un «plato lleno de agua» (блюда, полного водою, Pushkin, 1950: V, 102)⁷⁷⁴. De nuevo, las referencias a los autores clásicos se fusionan en el poema mandelshtamiano con la tradición poética nacional, formando un corpus intertextual en el que también tiene cabida la poesía contemporánea, como veremos en el v.27. La fórmula que introduce la escena, «hágase así» (да будет так), tiene resonancias bíblicas. Por un lado, remite a las palabras de Jehová en el libro de Génesis (1:3), «hágase la luz». Por ello, se puede entender como un «gesto verbal demiúrgico» (демиургический речевой жест, Panova, 2017b), con el que el sujeto lírico trata de restablecer los ritos y las normas de conducta ancestrales en el caótico mundo actual. Por otro lado, también es una «expresión ritualizada de aceptación» (*ritualized expression of agreement*, Broyde, 1983: 82), como en la fórmula evangélica «hágase tu voluntad» (да будет воля Твоя). En este sentido, podría tratarse de la aceptación estoica del destino.

(Память о прошлом здесь тесно связана с гаданием о будущем, ибо время воспринимается прежде всего как повтор).

⁷⁷⁰ Узнать классический архетип — значит радостно убедиться в причастности происходящего подлинной сущности мира, его первооснове (Osherov, 1995: 195).

⁷⁷¹ En este caso, se trataría de la anagnórisis en el sentido aristotélico (Panova, 2018: 414).

⁷⁷² Обряды тайные и чары совершала: / В священном ужасе бессмертных вопрошала (Batiushkov, 1989: I, 169).

⁷⁷³ En relación con el poema de Mandelstam citado por Broyde (1983: 82).

⁷⁷⁴ Esta analogía fue mencionada, por ejemplo, por Brown (1973: 273).

v. 27 Este verso constituye una cita casi exacta⁷⁷⁵ de uno de los poemas tempranos más emblemáticos de Anna Ajmátova, escrito en 1911. En él, una escena de ruptura, contada desde el punto de vista de la mujer abandonada, está precedida de un paisaje minimalista:

En lo alto del cielo flotaba gris una nube,
como una piel estirada de ardilla.
Él me dijo: «¡No me da pena que su cuerpo
se derrita en marzo, frágil Doncella de nieve!»⁷⁷⁶.

En la lógica de *Tristia*, el poema de Ajmátova, que también contiene una referencia a los ritos mágicos para adivinar el futuro, se suma a la larga tradición de obras poéticas sobre la separación, «el arte de la despedida». Aunque el texto del poema mandelshtamiano contiene otras posibles referencias a la poesía rusa del siglo XX, esta es la más explícita, teniendo en cuenta que el verso de Ajmátova era muy conocido ya en aquel entonces y se percibía como una especie de lema de la poesía femenina (Brown, 1973: 273). Curiosamente, la sintaxis de la estrofa permite atribuir la comparación con una «piel estirada de ardilla» tanto a la figurita de cera (vv.25-26) como a la muchacha agachada sobre ella (v.28)⁷⁷⁷.

vv.29-30 De la misma manera que en las dos estrofas iniciales, tras una escena concreta viene una generalización: no se trata de la historia de una muchacha, sino del destino de todas las mujeres y todos los hombres, en el pasado, en el presente y en el futuro. El pronombre «nosotros», que en la segunda estrofa parecía referirse a todos los seres humanos que se separan, aquí tan solo incluye a los hombres. La oposición entre las ocupaciones masculinas y femeninas, representadas por dos metonimias —la cera para las prácticas adivinatorias y el bronce para las armas— refleja la repartición de roles en el mundo clásico (Terras, 1966: 260). A la vez, tal y como señala L. Panova (2017b), la cera, por su blandura, se asocia con la visión tradicional de lo femenino, y el bronce con la firmeza arquetípicamente varonil. En la tradición poética rusa, el vocablo homérico χαλκός, que se refiere al cobre y sus aleaciones, entre ellas el bronce, se transmite como медь («cobre»), mientras que en varios idiomas europeos, entre ellos el español, predomina la opción «bronce». El ejemplo más obvio de esta particularidad del lenguaje poético ruso, más allá de las versiones vernáculas de Homero, es el título del poema de Pushkin «Медный всадник» (literalmente *El jinete de cobre*), que se refiere a la estatua ecuestre de Pedro I, hecha de bronce. Este título se ha traducido a varios idiomas europeos como *El jinete de bronce*, y nosotros seguimos ese ejemplo al traducir en el v.30 медь (literalmente «cobre») por «bronce», en este caso para preservar las asociaciones con los guerreros homéricos. El Érebo, la personificación griega de las tinieblas, suele identificarse con el mundo de los muertos (*Od.* XI, 37 y 564). El verbo гадать significa

⁷⁷⁵ La única diferencia consiste en que Mandelshtam sustituye el adjetivo расстеленная («extendida») por un sinónimo: распластанная.

⁷⁷⁶ Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка. / Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!» (Ajmátova, 2016: 25).

⁷⁷⁷ En el debate sobre el artículo de Broyde (1983: 86-87), de Mallac señaló que, en vez de tratar de atribuir la comparación a una u otra imagen, era más plausible admitir que la ambigüedad sintáctica en este caso podía ser deliberada y cumplir una función estética.

«ejecutar ritos mágicos de adivinación». Al no disponer de un equivalente más exacto en español, lo traducimos aquí como «profetizar».

vv.31-32 La creencia según la cual las prácticas de adivinación conllevan un peligro de muerte está reflejada en varios textos folklóricos y literarios. El más conocido de ellos en la tradición rusa es la balada ya citada de Zhukovski, cuya protagonista, Svetlana, es raptada en medio del rito por su novio muerto en la batalla. Aunque la balada tiene un final feliz —todo resulta haber sido un sueño— el posible desenlace trágico ha quedado muy presente en la conciencia literaria rusa, entre otras cosas porque la balada de G. A. Bürger (1747-1794) *Lenore*, que sirvió de modelo para *Svetlana* de Zhukovski y fue traducida por el poeta ruso en otra ocasión, acaba con la muerte de la protagonista⁷⁷⁸.

⁷⁷⁸ Este paralelo con *Lenore*, así como las posibles analogías con varias obras del siglo XX basadas en el mito de Laodamia y Protesilao, fue señalado por L. Panova (2017b).

Se me olvidó la palabra que quería decir

El poema fue escrito en San Petersburgo (entonces Petrogrado) en noviembre de 1920, cuando Mandelshtam vivía en la llamada Casa de las Artes (Дом искусств), una residencia recién inaugurada por iniciativa de Gorki para dar cobijo a los intelectuales y artistas más necesitados. Dos habitantes de esta institución —Irina Odóievseva (2010: 181-184) y Mikhail Slonimski (1995: 197)— aseguraron en sus memorias haber presenciado el momento de la creación de una primera variante del poema, oyendo a Mandelshtam repetir los versos en voz alta⁷⁷⁹. La primera publicación tuvo lugar en 1921, en la revista *Dom Iskusstv*⁷⁸⁰, junto con «Toma para la alegría de las palmas de mis manos» («Возьми на радость из моих ладоней», Mandelshtam, 2009: 115). Estos dos poemas y «Cuando Psique la vida desciende hacia las sombras» («Когда Психея-жизнь спускается к теням», Mandelshtam, 2009: 109) fueron reproducidos en 1923 en un suplemento del periódico *Nakanune* (Berlín) bajo el título de *Versos leteos* (Летейские стихи), como una especie de ciclo lírico «sobre el mundo griego de ultratumba» (о греческом загробном мире, M. Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 655). El paralelismo entre «Cuando Psique la vida...» y «Se me olvidó la palabra...» es especialmente notorio: no solo tienen la misma estructura estrófica sino que comparten versos enteros. Ambos representan una catábasis, pero si en el primero predomina la narración mitológica —el descenso de Psique al Hades según *Las Metamorfosis o El Asno de Oro*, de Apuleyo⁷⁸¹—, en el segundo la vivencia lírica se sitúa, presumiblemente, en el subconsciente humano⁷⁸² equiparado al inframundo helénico. Varios comentaristas, entre ellos la viuda del poeta⁷⁸³, vinculan la trama de «Se me olvidó la palabra...» con la creación poética, a veces equiparándolo con «el acto de anamnesis en el sentido platónico» (*act of anamnesis in the Platonic sense*, Ronen, 1977b: 177). Otros, sin embargo, creen que el poema indaga en los mecanismos psicológicos profundos que determinan la relación entre la palabra y

⁷⁷⁹ Slonimski (1995: 197) cuenta que Mandelshtam compuso el poema en medio de la noche, dando vueltas por toda la residencia, incluida la habitación del propio memorialista, que «por lo visto, habría caído dentro de la órbita de los círculos del poeta» (попала, очевидно, в орбиту кругов поэта). En el archivo del Instituto de literatura rusa (ИРЛИ, en sus siglas en ruso) se conserva un autógrafo con una nota manuscrita del propio Slonimski: «Borrador del poema de Mandelshtam que él estuvo escribiendo en mi habitación en la Casa de las Artes» (Черновик стихотворения Мандельштама, которое он писал в моей комнате в Доме Искусства, citado por A. Mets en Mandelshtam, 2009: 570).

⁷⁸⁰ Era una publicación propia de la Casa de las Artes. La versión electrónica de esta revista está disponible en la Biblioteca Estatal de Teatro de San Petersburgo: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1153-dom-iskusstv-1921>.

⁷⁸¹ Las relaciones textuales entre el poema, la obra de Apuleyo y su traducción hecha por Mijáil Kuzmín fueron analizados detalladamente por I. Kovaliova (2005).

⁷⁸² «Espacio psicológico» (психологическое пространство, Levin, 1991: 78), «el nivel cognitivo preverbal de la conciencia» (*preverbal cognitive layer of consciousness*, Gronas, 2011: 2278). ¿

⁷⁸³ «En el proceso de componer versos hay algo parecido a recordar algo que todavía no ha sido dicho nunca. ¿Qué es la búsqueda de la “palabra perdida” — “Se me olvidó la palabra que quería decir. Una golondrina ciega volverá al palacio de las sombras”, — sino un intento de recordar algo todavía sin realizar? Hay en ello una concentración idéntica a aquella con la que buscamos algo olvidado, que de repente se ilumina en la conciencia» (В процессе писания стихов есть нечто похожее на припоминание того, что еще никогда не было сказано. Что такое поиски «потерянного слова» — «Я слово позабыл, что я хотел сказать, Слепая ласточка в чертог теней вернется» 322, — как не попытка припоминания еще неосуществленного? Здесь есть та сосредоточенность, с которой мы ищем забытое, и оно внезапно вспыхивает в сознании, Mandelshtam, N., 2014: 2, 266).

el pensamiento (Przybylski, 1987: 51) o entre el lenguaje y la memoria, en particular el hecho de tener una palabra en la «punta de la lengua»:

El poema en sí es una descripción bastante exacta y detallada de un fenómeno cognitivo común, conocido como «la punta de la lengua», es decir, la frustrante incapacidad de encontrar la palabra que el hablante conoce pero no es capaz de recordar del todo (Gronas, 2011: 104)⁷⁸⁴.

En este sentido, parece significativo que Lev Vygotski (1934: 260), uno de los fundadores de la psicología soviética, haya aludido a este poema en dos ocasiones y, en particular, utilizara los vv.1 y 20 como lema para el capítulo «La idea y la palabra» («Мысль и слово») de su libro *El pensamiento y el habla* («Мышление и речь»). Según Y. I. Levin (1991: 96), la estructura semántica de «Se me olvidó la palabra...» está configurada por las oposiciones entre la escasez y la plenitud, la muerte y la vida, lo oscuro y lo transparente, que acaban siendo superadas en una especie de síntesis ambivalente. El poema está impregnado de referencias intertextuales, desde el ciclo tebano, el mito de Orfeo o la *Eneida* hasta los clásicos rusos como G. Derzhávin (1743-1816) y A. Fet (1820-1892) o autores contemporáneos de Mandelshtam como M. Lozinski⁷⁸⁵. También existen varios paralelos con otros textos del mismo poemario. En la primera edición de *Tristia* (1922), el poema llevaba el título «La golondrina» («Ласточка») y en uno de los manuscritos se llamaba «La palabra» («Слово»). Sin embargo, tanto en *Segundo libro* como en *Poemas* de 1928 los títulos desaparecen definitivamente. En dos archivos rusos⁷⁸⁶ se conservan un primer borrador con dos estrofas y un autógrafo del poema completo, ambos con diferencias notorias con respecto a la versión final (cf. Járdzhiev en Mandelshtam, 1978: 278).

El metro del poema es el llamado «yambo libre» (вольный ямб), que combina versos de distintas longitudes, de 4 a 6 pies. Se trata de un patrón métrico más flexible que los tetrámetros o pentámetros yámbicos convencionales, asociado con la poesía meditativa de la época romántica (Gaspárov, M., 1990: 341). A partir de 1916 este metro, junto con los yambos regulares más largos, empieza a cobrar protagonismo en la poesía de Mandelshtam frente al tetrámetro yámbico que predominaba en *Piedra* (Plunguián, 2011: 351). La rima sigue el esquema cruzado *aBaB*, con rimas agudas en los versos impares y llanas en los pares.

⁷⁸⁴ The poem is itself a quite accurate and detailed description of the common cognitive phenomenon known as the “tip-of-the-tongue” state, i.e., the frustrating failure to retrieve a word that the speaker knows but cannot quite remember (Gronas, 2011: 104)

⁷⁸⁵ Cf. Ronen (1977b: 180-181).

⁷⁸⁶ La Casa Pushkin (Пушкинский дом) y el Archivo estatal central de literatura y arte (ЦГАЛИ, Центральный государственный архив литературы и искусства).

Se me olvidó la palabra que quería decir.
Una golondrina ciega volverá al palacio de las sombras,
volando con las alas cortadas, a jugar con las transparentes.
El canto nocturno se canta en el desvanecimiento.

- 5 No se oyen pájaros. La siempreviva no florece.
Son transparentes las crines de la caballada nocturna.
En un río seco navega una barca vacía.
Entre los saltamontes se desvanece la palabra⁷⁸⁷.

- Y crece lentamente, como si fuera una carpa o un templo:
10 ora de repente se despierta transformada en Antígona enajenada,
ora se precipita a los pies, transformada en golondrina muerta,
con ternura estigia y una rama verde.

- Oh, quien pudiera hacer volver la vergüenza de los dedos videntes
y la convexa alegría del reconocimiento.
15 Tengo tanto miedo del sollozo de las Aónides,
de la niebla, del tañido y del abismo.

- Y a los mortales les es dado el poder de amar y reconocer,
¡para ellos incluso el sonido se derramará en los dedos!
Pero se me olvidó lo que quería decir,
20 y la idea incorpórea volverá al palacio de las sombras.

Todo el rato de otra cosa habla la transparente:
todo es golondrina, amiga, Antígona...
Y en los labios, como hielo negro, arde
del tañido estigio el recuerdo.

⁷⁸⁷ En el autógrafo conservado en el Archivo Estatal Central de Literatura y Arte (TSGALI) aparece una variante distinta de la segunda estrofa, con una referencia más explícita a la memoria:

Y en los labios, como hielo negro, arde
y atormenta la memoria. Falta la palabra.
Es imposible inventarla: retumba sola,
oscila la campana del desvanecimiento nocturno.

(А на губах как черный лед горит / И мучит память. Не хватает слова. / Не выдумать его: оно само гудит, / Качает колокол беспамятства ночного, Mandelshtam, 2009: 457).

v.1 Aquí, una sencilla fórmula cotidiana, el equivalente ruso de «no sé qué iba a decir» (я забыл, что хотел сказать), se aleja del lenguaje estandarizado al referirse a una única palabra (Freidin, G., 1987: 202). Muchos comentaristas consideran que se trata de la palabra poética⁷⁸⁸, cuyo «olvido» puede estar relacionado con uno de los mayores miedos de Mandelshtam: la pérdida del don de la poesía (Guínzburg, 1974: 375). De hecho, cuatro años más tarde Mandelshtam volvería al tema de la palabra olvidada («perdida») en vísperas de un largo período de silencio poético, relacionando su «afasia» incipiente con una crisis de identidad en medio de un cataclismo histórico:

¡Oh, vida de arcilla! ¡Oh, agonía del siglo!
Me temo que tan solo es capaz de entenderte aquel
que tiene la sonrisa desvalida de un ser humano
que se ha perdido a sí mismo.
¡Qué dolor, buscar la palabra perdida,
levantar los párpados enfermos
y, con cal en la sangre, para una estirpe ajena
recolectar hierbas nocturnas!⁷⁸⁹

Por otro lado, el ambiente enigmático del poema, repleto de reminiscencias mitológicas, parece propicio para atribuir a la palabra olvidada propiedades mágicas, tal y como hace G. Freidin (1987: 203):

Un simple fallo de la memoria se amplifica a una escala hiperbólica, convirtiéndose en la pérdida de una única palabra, el ctónico «¡ábrete, sésamo!», la contraseña que da acceso al renacimiento y la inmortalidad⁷⁹⁰.

Sin embargo, M. Gronas (2011: 149), al asociar el poema con el hecho de tener una palabra en la «punta de la lengua», insiste en que la palabra olvidada no tiene por qué estar cargada de «un significado o valor especial» (*special significance or value*) y lo que la magnifica es el esfuerzo mental por recordarla. En cuanto al «yo» lírico del poema, la mayoría de los comentaristas lo identifican con el propio poeta, señalando a la vez paralelos más o menos explícitos con Orfeo y Edipo (Ronen, 1977b: 178).

v.2 La misteriosa golondrina ciega también aparece en el poema sobre Psique, esa vez como un trasunto de la protagonista en su descenso al Hades:

Quando Psique la vida desciende hacia las sombras
al bosque semitransparente, en pos de Perséfone,
una golondrina ciega se precipita a los pies
con ternura estigia y una rama verde⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ K. Taranovsky (2000: 114) se muestra especialmente tajante: «No cabe duda de que la “palabra olvidada” de Mandelshtam sea la palabra poética» (Нет сомнения, что «забытое слово» Мандельштама — слово поэтическое).

⁷⁸⁹ О, глиняная жизнь! О, умирание века! / Боюсь, лишь тот поймет тебя, / В ком беспомощная улыбка человека, / Который потерял себя. / Какая боль — искать потерянное слово, / Больные веки поднимать / И с известью в крови, для племени чужого / Ночные травы собирать (Mandelshtam, 2009: 137). Paralelo señalado por Taranovsky (1976: 39).

⁷⁹⁰ *A mere memory slip is amplified on a hyperbolic scale, becoming the loss of that one and only word, the chthonic "open sesame," the password to rebirth and immortality.*

⁷⁹¹ Когда Психея-жизнь спускается к теньям / В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной, / Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой (Mandelshtam, 2009: 109).

Las golondrinas, muy presentes en la obra mandelshtamiana, pueden asociarse con conceptos y personajes muy diversos, desde Psique o Eurídice hasta la cantante decimonónica Angiolina Bosio o las actrices Olga Arbénina y Olga Váksel, contemporáneas del poeta. No obstante, por mucho que su significado contextual varíe de un poema a otro, todas esas imágenes tienen algo en común: en la mitología poética de Mandelshtam, las golondrinas son intermediadoras entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (Panova, 2003: 61). Es difícil conjeturar si el poeta estaba al tanto de que estos pájaros se solían representar en las tumbas griegas (Hope, 1975: 20) o de que, según las creencias del Antiguo Egipto, el alma de una persona fallecida podía transformarse en golondrina (Wilkinson, 1999: 23)⁷⁹². Sin embargo, no cabe duda de que conocería alguna de las numerosas leyendas extendidas en varios países europeos, según las cuales las golondrinas, como Perséfone en la mitología griega, pasan el invierno en el mundo subterráneo, sumidas en un sueño equiparable a la muerte, y vuelven a la vida en primavera. Una de esas leyendas está reflejada en el poema de G. Derzhavin «La golondrina» («Ласточка», 1792-1794), que puede haber servido de fuente de inspiración directa para Mandelshtam (Hope, 1975: 20; Taranovsky, 1976: 158). Al final del poema, la golondrina se presenta como un trasunto del alma humana (Derzhavin, 1957: 208), algo que también ocurre, aunque de una manera más sutil, en «Cuando Psique la vida desciende hacia las sombras». Otra equiparación, que vincula a la golondrina ciega con la palabra olvidada, podría basarse, al menos en parte, en aquellos dichos rusos que equiparan el habla y el pensamiento con el vuelo de las aves («la palabra no es un gorrión, si ha salido volando, no hay cómo atraparla»⁷⁹³, Levin, Y. I., 1995: 98; al no poder recordar una palabra o una idea, se suele decir «ha volado de mi cabeza»⁷⁹⁴, Gronas, 2011: 104). En cuanto al paralelo entre Psique-alma y la palabra, establecido en los «poemas leteos», este se vuelve más explícito en el artículo de 1922 «Sobre la naturaleza de la palabra» («О природе слова»):

¿Para qué identificar la palabra con la cosa, con el objeto denotado? ¿Es que la cosa es la propietaria de la palabra? La palabra es Psique. La palabra viva no denota objetos, sino que elige libremente, como para habitarla, una u otra significación objetual, una materialidad, un cuerpo amado. La palabra vaga libremente alrededor de la cosa, como el alma alrededor de un cuerpo abandonado, pero no olvidado⁷⁹⁵.

La imagen de la golondrina ciega no parece remitir a ningún precedente mitológico⁷⁹⁶, aunque resulta fácil relacionar la pérdida de la vista con su retiro invernal en el inframundo: «en la oscuridad subterránea la golondrina se vuelve ciega» (*in the*

⁷⁹² Las referencias a esta posible transformación van desde los *Textos de las Pirámides* (conjuro 1, 216) del Reino Antiguo hasta el capítulo 86 del *Libro de los muertos* del Reino Nuevo.

⁷⁹³ Слово не воробей, вылетело — не поймашь.

⁷⁹⁴ У меня вылетело из головы.

⁷⁹⁵ Зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь — хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела (Mandelshtam, 2010: 53).

⁷⁹⁶ K. Taranovsky (1976: 159) señala que existe una «conexión misteriosa» (*mysterious connection*) entre las golondrinas y la ceguera, puesto que la tradición europea a partir de la *Historia natural* de Plinio el Viejo atribuye a estos pájaros la capacidad de devolver la vista a sus polluelos incluso si alguien les ha arrancado los ojos. Sin embargo, no parece que esta creencia aporte algo para la comprensión del poema.

subterranean darkness the swallow grows blind, Przybylski, 1987: 53). Por otro lado, la ceguera tiene que ver con varios motivos clásicos presentes en el poema, entre ellos el mito de Edipo (a través de referencias a su hija Antígona y a los «dedos videntes» en el v.13) o la descripción del reino de Hades como un mundo «que no se ve y en el que no se ve»⁷⁹⁷. El lugar al que vuelve la golondrina-palabra se describe como чертог («apósito, edificio lujoso, palacio»). Se trata de un vocablo elevado, típico del lenguaje poético de los siglos XVIII y XIX, que en muchas ocasiones se utiliza también en un sentido metonímico, para designar cualquier lugar real o imaginario, morada de algo o de alguien:

¿Dónde encontraré el palacio de la verdad?⁷⁹⁸

¡Bosques que llaman al sosiego!

¡Palacio del amor y los días tranquilos!⁷⁹⁹

Por ello, «el palacio de las sombras» se puede entender no como un edificio, sino como el lugar donde habitan los muertos, es decir, el reino de Hades, tal y como se describe en el canto XI de la *Odisea* o en el canto VI de la *Eneida*. El hecho de que la golondrina «vuelva» al mundo de ultratumba permite relacionarla con Eurídice, que hubo de regresar al Hades cuando estaba a punto de abandonarlo siguiendo a su esposo Orfeo. Según la observación de Y. I. Levin (1995: 99), una de las peculiaridades del poema consiste en que el mundo mitológico no es un mero vehículo para representar el término real —el subconsciente—, sino que tiene entidad propia, es tan «real» como el olvido de la palabra por el sujeto lírico. De esta manera, en vez de una metáfora tradicional con tenor y vehículo nos encontramos con dos realidades que se entrecruzan y se reflejan mutuamente, sin que ninguna de ellas prevalezca sobre la otra.

v.3 Las alas cortadas de la golondrina se suelen interpretar como marcadores de «carencia, insuficiencia, negatividad» (недостатка, ущербности, отрицательности, Levin, Y. I., 1995: 94), una característica esencial del mundo de las sombras. Referencias a esa negatividad impregnan todo el poema (numerosas formas negativas de los verbos, prefijos negativos de los sustantivos, «la barca vacía», «la idea incorpórea», etc.), convirtiendo el reino de Hades en una especie de anti-mundo, paradigma de la inexistencia (антимир, небытие, Surat, 2009: 345). El verbo «volar» está ausente en el texto original, pero la preposición utilizada con el sustantivo крылья («alas») no deja lugar a dudas: la golondrina no solo tiene las alas cortadas, sino que vuela con ellas. Ese vuelo espectral obedece a la misma lógica de la inmaterialidad que hace posible que una barca vacía navegue por un río seco (v.7). El adjetivo прозрачный («transparente»), el cuarto más frecuente en *Tristia*⁸⁰⁰, adquiere en este poemario un significado adicional: «perteneciente al mundo de los muertos» (относящийся к миру мертвых, Segal, D., 2006: 281). Así,

⁷⁹⁷ Которое невидно и в котором не видно (Florenski, 1990: 178). En su libro *La columna y el fundamento de la verdad* («Столп и утверждение истины», 1914), Pavel Florenski, uno de los filósofos preferidos de Mandelshtam, alude a la posible etimología del nombre de Hades, «invisible», remitiendo a autores clásicos como Homero, Platón y Plutarco.

⁷⁹⁸ Где чертог найду я правды? (Derzhavin, 1957: 247).

⁷⁹⁹ Леса, влекущие к покою! / Чертог любви и тихих дней! (Kapnist, 1960: 1, 80).

⁸⁰⁰ Tiene 15 menciones en *Tristia*, según Levin (1969: 162), tras los adjetivos черный («negro», 30 menciones), сухой («seco», 16), тяжелый («pesado», 16). Para un análisis más detallado del uso de este adjetivo en el segundo poemario mandelshtamiano, cf. Ángel Espinós (2013: 126-131).

en el poema sobre Psique, el inframundo se presenta como «bosque semitransparente» (полупрозрачный лес) o «robleda transparente/robledas transparentes» (прозрачные дубравы), y también son «transparentes» las voces de las sombras que allí habitan. En «Se me olvidó la palabra...» ese adjetivo, substantivado, se utiliza para referirse a las sombras de los difuntos y también a la palabra olvidada que se queda definitivamente en el reino de Hades (v.21). Las connotaciones funerarias del epíteto «transparente» se mantienen también en varios poemas de 1916-1917 sobre San Petersburgo, que conforman una especie de mito lírico de Petrópolis, «ciudad donde la muerte se enseñoorea bajo el reinado de Perséfone/Proserpina» (Ángel Espinós, 2013: 127):

En la Petrópolis transparente moriremos,
donde Proserpina reina sobre nosotros⁸⁰¹.

Esta relación entre la transparencia y el inframundo podría basarse en el parecido entre dos adjetivos rusos, *prozrachny* («transparente») y *prízhachny* («espectral»)⁸⁰², o bien en el significado etimológico de la palabra «Hades» («invisible»), puesto que «lo “transparente” no se ve y por lo tanto es “invisible” a nuestro ojos como el reino de Hades» (Ángel Espinós, 2013: 131). Mandelshtam tenía que estar al tanto de esta etimología gracias al libro de Pável Florenski (cf. v.2), una de sus lecturas preferidas en la época⁸⁰³, aunque tampoco es descartable que la encontrara directamente en los diálogos de Platón (*Gorgias*, 493b, y *Crátilo*, 403a), que podría haber leído en traducción. En relación al «juego» de la golondrina con los «transparentes» —una actividad, aparentemente, poco apropiada para el mundo de los muertos—, Y. I. Levin (1995: 99) comenta:

La palabra-golondrina, al sumergirse en el mundo subterráneo del subconsciente, parece haber recobrado la libertad, como un pez que se zafa del anzuelo y se esconde en las aguas profundas⁸⁰⁴.

v.4 La palabra *беспамятство*, que traducimos aquí como «desvanecimiento», suele utilizarse en la literatura rusa de los siglos XIX y XX para referirse a la pérdida de la consciencia, un desmayo, o bien a un frenesí, un arrebato incontrolable provocado por una fuerte emoción. En el contexto del poema, ambas acepciones tienen sentido: la primera remite al mundo de ultratumba o a la inmersión en el subconsciente, y la segunda a la idea clásica del furor poético, el estado de éxtasis en el que el poeta recibe la inspiración divina. Sin embargo, existe una tercera acepción, motivada etimológicamente: *беспамятство* puede entenderse como «amnesia, olvido» (literalmente «desmemoria»), puesto que deriva del sustantivo *память* («memoria»), al que se añade el prefijo negativo *бес-*. En un poema que trata del olvido, esta acepción, más bien desusada⁸⁰⁵, se vuelve llamativamente actual. La impresión enigmática que causa el verso tiene mucho que ver con esta indefinición deliberada: puede tratarse de un estado de inconsciencia, un frenesí

⁸⁰¹ В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина (Mandelshtam, 2009: 92).

⁸⁰² Señalado por O. Ronen (1983: 147).

⁸⁰³ Según Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 319).

⁸⁰⁴ Слово-ласточка, уйдя в подземный мир подсознания, как бы вырывается на свободу, словно рыба, сорвавшаяся с крючка и ушедшая в глубину.

⁸⁰⁵ Figura en el diccionario de Dal (1861), que refleja el uso de la primera mitad del siglo XIX.

y/o la amnesia, y el lector no tiene ninguna clave para preferir una acepción a otra. En todo caso, resulta obvia la relación de esta «des-memoria» con el olvido y la inconsciencia en los que están sumidos los muertos en el reino de Hades, según Homero (*Odisea*, XI). P. Florenski alude a esa visión de la muerte en su ya citado libro *La columna y el fundamento de la verdad*:

La idea antigua de la muerte como transición a una existencia espectral, casi al olvido de uno mismo e inconsciencia o, en todo caso, el olvido de todo lo terrenal, esa idea se ha plasmado simbólicamente en la imagen de las sombras que beben agua del río subterráneo del Olvido, el Leteo.⁸⁰⁶

Tampoco es posible determinar a qué realidad pertenece «el canto nocturno» —al inframundo mitológico o al mundo interior del poeta—, ni quién lo canta. Las referencias a la noche en el poema parecen tener que ver con la oscuridad del Hades, pero también es cierto que en más de una ocasión Mandelstam alude a la visión tradicional de la noche como el momento de inspiración poética (Ronen, 1983: 70).

v.5 La ausencia de pájaros puede estar relacionada con el otro nombre del inframundo, el Averno, derivado presumiblemente del griego *aornos*, (ἄορνος, «sin aves»). Inicialmente, era el nombre del lago que en el canto VI de la *Eneida* se describe como entrada al inframundo. Existía una creencia según la cual todo pájaro que sobrevolara ese lago, situado en un cráter volcánico, estaba destinado a morir por las emisiones tóxicas que envenenaban el aire a su alrededor. En cuanto a la siempreviva (*Helichrysum arenarium*), su denominación en ruso tiene una estructura análoga al nombre de esta planta en inglés y francés, *immortelle*: *besSMERTnik* (бессмертник) deriva de la palabra *smert* (смерть, «muerte») combinada con el prefijo negativo *bes-*, el mismo que aparece en la palabra *bespámiatstvo* (беспамятство, literalmente «desmemoria», v.4). Según Y. I. Levin (1995: 100), la frase *бессмертник не цветет* («la siempreviva no florece») es un ejemplo representativo de la ambivalencia antitética típica del lenguaje de Mandelstam. Por un lado, el vocablo *бессмертник* (*bes-smertnik*, *im-mortelle*) remite a la inmortalidad, pero la presencia del morfema *smert* («muerte») y el aspecto de la planta, que parece seca («muerta»), llevan a una ambigüedad semántica, permitiendo que la siempreviva se asocie a la vez con la vida y con la muerte. De una manera parecida, el predicado *не цветет* («no florece») remite a la ausencia de flores y a la vez a la hipotética posibilidad de florecimiento.

v.6 La «caballada nocturna» podría referirse a los caballos que pastan en el Hades, según el canto VI de la *Eneida* (Taranovsky, 1976: 158). Para el significado del adjetivo «transparente», puede verse el comentario al v.4. El mundo espectral en el que se sumerge la palabra olvidada se presenta como oscuro y transparente a la vez, y estas dos características se fusionan en la descripción de los caballos (Levin, Y. I., 1995: 95).

⁸⁰⁶ Древнее представление о смерти, как о переходе в существование призрачное, почти в самозабвение и бессознательность и, во всяком случае, в забвение всего земного, — это представление символически запечатлено в образе испиения тенями воды от подземной реки Забвения, «Леты» (Florenski, 1990: 18). Citado por V. Musátov (2000: 209). Notemos que para describir la existencia de los difuntos Florenski usa el adjetivo *призрачный* (*prízhachny*, «espectral»), muy parecido fonéticamente a *прозрачный* (*prozrachny*, «transparente»).

v.7 En el *Rumor del tiempo* («Шум времени», 1925), Mandelshtam asocia la imagen del río seco con el funcionamiento de la memoria: «Recordar es caminar a solas, volviendo por el cauce de un río que se ha secado»⁸⁰⁷. R. Przybylski (1987: 53) explica así esta imagen: «La memoria [...] es el río del tiempo, pero sin el agua de la vida» (*Memory is the river of time, but minus the water of life*). Por otro lado, en el mundo de ultratumba, una barca en medio de un río espectral hace pensar en Caronte, el barquero del Hades, encargado de llevar las sombras de los difuntos a través del Éstige (Ronen, 1977b: 178) o del Aqueronte, según algunas fuentes. Las barcas fantasmales aparecen también en otros poemas de *Tristia*, entre ellos el tercer «poema leteo», «Toma de las palmas de mis manos por la alegría» («Возьми на радость из моих ладоней», 1920):

Es imposible desatar una barca no amarrada,
es imposible oír una sombra calzada de pieles,
es imposible superar el miedo en la intrincada vida⁸⁰⁸.

D. C. Gillis (1976: 153) señala una correspondencia fonética entre *chelnok* («barca») y *chertog* («palacio», v. 2).

v.8 El verbo *беспамятствовать*, que traducimos aquí como «desvanecerse» en el sentido de «perder la conciencia», deriva del sustantivo *беспамятство* («desvanecimiento, inconsciencia, frenesí, amnesia», literalmente «desmemoria», véase el comentario al v.4). Según el diccionario de Yefréмова (2000), este verbo tiene dos acepciones: «estar desmayado, perder la consciencia» o «dejarse llevar por un arrebató, un frenesí», aunque su etimología también contiene una referencia a la pérdida de la memoria. En todo caso, es un verbo activo, por lo tanto da a entender que es la propia palabra olvidada la que sufre un desmayo, un arrebató o quizás una pérdida de memoria. El hecho de que esta palabra «inconsciente» se encuentre entre los saltamontes (tradicionalmente confundidos en la literatura rusa con las cigarras, Ronen, 1977b: 178), puede remitir a aquella parte del diálogo *Fedro*, de Platón, donde Sócrates habla de la relación del canto de las musas con el olvido de uno mismo:

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de esos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer estas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron⁸⁰⁹.

v.9 M. Gronas (2011: 106) señala que las metamorfosis de la palabra olvidada en los vv.9-11 coinciden con las descripciones del fenómeno de «tener una palabra en el punto de la lengua»: la sensación de estar a punto de recordar («tener cerca») la palabra buscada se correspondería con su «crecimiento» paulatino en forma de cúpula («carpa» o «templo») y la frustración de darse cuenta de que era una pista falsa se reflejaría la repentina transformación de esa cúpula en «Antígona enajenada» o «golondrina muerta».

⁸⁰⁷ Вспоминать — идти одному обратно по руслу высохшей реки (Mandelshtam, 2010: 254).

⁸⁰⁸ Не отвязать неприкрепленной лодки. / Не услышать в меха обутой тени. / Не превозмочь в дремучей жизни страха (Mandelshtam, 2009: 115).

⁸⁰⁹ Platón, *Fedro*, 259c (García Gual et. al., 1997: III, 372).

v.10 Varios comentaristas interpretan el verbo *прокинуться* en este verso como un ucrainismo⁸¹⁰ que significa «despertarse, volver en sí» (M. Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 655, A. Mets en Mandelshtam, 1995: 557 y 2009: 571). La acepción que este verbo tiene en ruso estándar —«no acertar, fallar el tiro»— resulta incompatible con el contexto del verso, tanto desde el punto de vista gramatical como semántico. Por ello algunas veces se han propuesto lecturas conjeturales sin indagar en las razones por las que el poeta eligió un verbo que, al menos en apariencia, no encajaba en la frase. Así, P. Nérler y A. Mijáilov (en Mandelshtam, 1990c: I, 489) sugirieron en su comentario que *прокинется* había de entenderse como «alzar el vuelo»⁸¹¹, a pesar de que en este verso la palabra olvidada no fuese equiparada a una golondrina, sino a Antígona. S. Ósherov (1995: 200) señaló que la elección del verbo podía deberse a la resonancia anagramática entre *прокинуться* (*PROKínutsia*) y el nombre de PROCNe, la princesa ateniense que, según las *Metamorfosis* de Ovidio, fue convertida por los dioses en una golondrina. En este caso, podría tratarse de una modificación consciente del verbo *прикинуться* («hacerse pasar por, fingir ser alguien» o «transformarse temporalmente en alguien por arte de magia»), que solo se diferencia de *прокинуться* en una vocal: *prOkínutsia* – *prIkinutsia*. De hecho, en uno de los borradores, Mandelshtam (2009: 458) utilizó precisamente ese verbo, que parece apropiado para el contexto del poema («ora <la palabra> se transforma mágicamente en Antígona enajenada»), pero acabó descartándolo a favor del ucrainismo *прокинуться*. La identificación de la palabra olvidada con Antígona podría explicarse, en parte, por la relación de este personaje mitológico con el mundo de los muertos. En la tragedia homónima de Sófocles, Antígona es sepultada viva por haber desobedecido la orden del rey Creonte al dar sepultura al cuerpo de su hermano Polinices. Otros personajes la llaman enajenada por insistir en cumplir el rito funerario aun a costa de la propia vida y el rey le reprocha que venere a Hades por encima de todas las demás divinidades (Levin, Y. I., 1995: 101). Mandelshtam hace una referencia a esta tragedia en su artículo «Skriabin y el cristianismo» («Скрябин и христианство», 1917):

El espíritu de la tragedia griega se ha despertado en la música. La música completó el círculo y volvió al lugar del que había salido. De nuevo Fedra llama a su nodriza, de nuevo Antígona exige sepultura y libaciones para el cuerpo amado de su hermano⁸¹².

Según V. Musátov (2000: 212), en la poesía mandelshtamiana de los años veinte existe una preocupación constante: restablecer la armonía en un mundo sumido en el caos. Las mujeres juegan un papel esencial en la reconstrucción del orden, y dar sepultura a los muertos es un paso imprescindible en este proceso. Por otro lado, las numerosas referencias a la ceguera en el poema recuerdan otra función de Antígona: la de acompañar en el destierro a Edipo, su padre y a la vez hermano, cuando este se arranca los ojos y abandona Tebas tras darse cuenta de que sus crímenes involuntarios eran la razón por la que los dioses estaban castigando a la ciudad.

⁸¹⁰ Sobre préstamos de la lengua ucraniana en la obra de Mandelshtam a partir de su viaje a Ucrania y el encuentro con Nadezhda Jázina, su futura esposa, en 1919, cf. Búnina (2008).

⁸¹¹ «Здесь — прометнется, взвьется» («Аquí, “alza el vuelo, despegas con rapidez”»).

⁸¹² Дух греческой трагедии проснулся в музыке. Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла: снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела (Mandelshtam, 2010: 39).

v.11 Tanto aquí como en el verso anterior, las transformaciones de la palabra olvidada se presentan a través de una forma gramatical muy frecuente en la poesía rusa: el llamado «caso instrumental de comparación» (творительный сравнения), a caballo entre una metáfora y una comparación tradicional. En determinadas circunstancias, este caso funciona como «instrumental de metamorfosis» (творительный метаморфозы), es decir, no denota una comparación propiamente dicha («como Antígona», «como una golondrina muerta»), sino que da a entender que ha ocurrido una verdadera metamorfosis, por ejemplo, la palabra se ha transformado «realmente» en una golondrina, tal y como lo puede hacer el alma de un difunto según el capítulo 86 del *Libro de los muertos*. Según V. Vinográdov (1976: 411-412), quien analizó el uso del «instrumental de metamorfosis» en la lírica de Anna Ajmátova, se trata de «reminiscencias de una “mentalidad mitológica”» (отголоски «мифологического мышления»). En la poesía, donde las fronteras entre el mundo real y el imaginario son especialmente permeables, muchas veces resulta imposible distinguir entre el caso instrumental de comparación y el de metamorfosis, y por ello su uso refuerza la impresión de ambigüedad (Zalizniak, 2006: 364). La golondrina muerta, exactamente igual que la golondrina ciega del poema sobre Psique,

...se precipita a los pies
con ternura estigia y una rama verde⁸¹³.

En otro poema de 1920 aparece una referencia más a la caída de una golondrina, esa vez en el contexto de la ópera de K. W. Glück, *Orfeo y Eurídice*, representada en 1920 en el teatro Mariínski de San Petersburgo/Petrogrado:

Para que suene eternamente el aria:
«Volverás a los verdes prados»—,
y una golondrina viva caiga
sobre la nieve ardiente⁸¹⁴.

Deliberada o involuntaria, esa caída, presumiblemente mortal para un pájaro incapaz de levantar el vuelo desde el suelo, parece estar relacionada con su misión de intermediadora entre el mundo de los vivos y el de los muertos: la golondrina «muerta» trae una rama verde, símbolo tradicional de la vida y la primavera, y la golondrina «viva», mensajera de la música italiana en medio del invierno ruso, sucumbe al son del aria que promete una vuelta a la vida.

v.12 En el ambiente irreal del poema, «la desconcertante combinación de lo abstracto y lo concreto» (*disturbing combination of abstraction and concreteness*, Gillis, 1976: 148) —la ternura y una rama—, que en el lenguaje cotidiano podía tener incluso un efecto cómico⁸¹⁵, pasa casi desapercibida. Lo que resulta más llamativo es la expresión «ternura estigia», puesto que el Éstige, uno de los cinco ríos del reino de Hades, es conocido como

⁸¹³ Когда Психея-жизнь спускается к тням / В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной, / Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой (Mandelshtam, 2009: 109).

⁸¹⁴ Чтобы вечно ария звучала: / «Ты вернешься на зеленые луга»,— / И живая ласточка упала / На горячие снега (Mandelshtam, 2009: 112).

⁸¹⁵ Imaginémonos una frase como *«Pedro mostró mucho entusiasmo y una foto» o *«El invitado entró en casa con mucho desparpajo y una caja de bombones».

«el río del odio». A. D. Hope (1975: 25) supuso que la referencia a la «ternura» podría provenir de una resonancia paronomástica entre *Styga Taenaria*⁸¹⁶ (Ovidio, *Metamorfosis* 10, 13) y *Stygia teneritas* («ternura estigia»). Sin embargo, el sustantivo нежность («ternura, cariño») y el adjetivo de la misma raíz нежный («tierno, suave, delicado») — el tercero más usado en toda la obra del poeta (Levin, 1969: 138)— aparecen sistemáticamente en contextos inusuales, adquiriendo matices semánticos difícilmente imaginables en el lenguaje estándar. Así, no solo pueden ser «tiernos/delicados» los labios o los pies de la amada, sino también la catedral de la Asunción, las ánforas de barro o «el hielo de la mano ajena» (нежный лед руки чужой)⁸¹⁷. En el poema sobre Psique, la protagonista, rodeada de sombras que van a su encuentro, se ve sumergida en un «tumulto tierno» («в нежной суетке», Mandelshtam, 2009: 110), y en el poema «En las estribaciones pétreas de Piería...» («На каменных отрогах Пиэрии», 1919), también inspirado en el mundo helénico, se mencionan «los sepulcros tiernos del archipiélago» (архипелага нежные гроба, Mandelshtam, 2009: 105). La ternura (нежность) también aparece como una misteriosa fuerza universal vinculada con la muerte en «Hermanas gravidez y ternura, son idénticas vuestras señas» («Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы», 1920, Mandelshtam, 2009: 106), uno de los poemas más enigmáticos de *Tristia*. La rama verde, el único punto de color en la oscuridad y transparencia del inframundo, parece remitir a la tradicional función de las golondrinas como mensajeras de la primavera y del renacer de la vida⁸¹⁸. Sin embargo, para Mandelshtam, es una imagen ambivalente que no puede ser reducida a un solo significado alegórico. De la misma manera que Perséfone en la mitología griega o las golondrinas en la mitología personal del poeta, puede asociarse a la vez con el invierno y la primavera, la vida y la muerte, formando una «antítesis ambivalente» (амбивалентная антитеза⁸¹⁹). Así, en *El sello egipcio* («Египетская марка», 1928), «una rama de conífera, de un color verde intenso» (ярко-зеленая хвойная ветка), congelada dentro de un bloque transparente de hielo, es transportada en un trineo por las calles invernales de San Petersburgo «cual una joven griega en un ataúd abierto» (словно молодая гречанка в открытом гробу, Mandelshtam, 2010: 275).

vv.13-14 Mandelshtam vuelve a un imaginario casi idéntico al de estos versos en su artículo «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921), para hablar de su visión de la creación poética:

Escribo poemas sin imágenes, si puedes, si eres capaz. Un ciego reconocerá el rostro amado nada más tocarlo con sus dedos videntes, y lágrimas de alegría, la verdadera alegría del reconocimiento, correrán de sus ojos tras una larga separación. Un poema está vivo gracias a la imagen interior, aquel molde sonoro de la forma que antecede al poema escrito. Todavía no hay ni una sola palabra, pero el poema ya suena. Lo que suena es la imagen interior, es la que palpa el oído del poeta.

⁸¹⁶ Del verso *Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta* (Ov. *Met.* 10, 13), «se atrevió a bajar a la Estige por la puerta Tévaro» (Álvarez e Iglesias 1995: 552).

⁸¹⁷ Para un listado exhaustivo, cf. Levin (1969: 138).

⁸¹⁸ También parece pertinente la asociación con la paloma que vuelve al arca de Noé con una rama de olivo, anunciando la cercanía de la tierra firme, en el Libro del Génesis (8:11) (Gillis, 1976: 148).

⁸¹⁹ Según Levin, Segal *et al.* (1974: 64), la antítesis ambivalente es uno de los elementos básicos de la poética mandelshtamiana.

¡Y tan solo nos es dulce el instante del reconocimiento!⁸²⁰

Teniendo en cuenta esta cita, parece lógico ver en v.13 la nostalgia del «yo» lírico por la inspiración poética, representada por la capacidad de «reconocer» el futuro poema a partir de su «molde sonoro», todavía falto de palabras. Por otro lado, la asociación de los «dedos videntes» con la ceguera nos retrotrae a la «golondrina ciega» del v.2. Finalmente, la mención de Antígona en el v.10 hace recordar a Edipo, su hermano y padre incestuoso. Para J. Ángel Espinós (2013: 129-130), la «vergüenza de los dedos videntes» podría estar relacionada con «la necesidad de un retorno a partir de la ceguera a una pureza ya destruida por el incesto». En cuanto al «reconocimiento», se trata de uno de los conceptos clave de la teoría poética mandelshtamiana, relacionado también con la idea del eterno retorno:

Cuando un amante, en medio del silencio, entrelaza nombres cariñosos y de repente recuerda que todo aquello ya había ocurrido —las palabras, el cabello, el gallo que gritó detrás de la ventana, ya había gritado en los *Tristia* ovidianos—, una profunda alegría de repetición se apodera de él, una alegría vertiginosa [...] De la misma manera el poeta no tiene miedo a las repeticiones y se emborracha fácilmente con el vino clásico⁸²¹.

Tal y como lo formula I. Surat (2009: 346), «el reconocimiento es para Mandelshtam el hecho creativo como tal; gracias al reconocimiento algo que no está vivo y no ha existido se encarna, se manifiesta y por lo tanto cobra vida»⁸²². Por su parte, M. Gronas (2011: 105) relaciona la «alegría del reconocimiento» con la «reconexión neurológica entre los nudos semánticos y fonológicos» (*neural reconnection of the semantic and the phonological nodes*), que permite recordar la palabra olvidada, dotando a la «idea incorpórea» (v.20) de una materialización verbal (*phonological embodiment*).

v.15 Varios contemporáneos recordaban que Mandelshtam les había preguntado por el significado de la palabra Aónides, como si lo desconociera y tan solo lo hubiera incluido en el poema por su sonoridad (Figurnova, O. y Figurnova, M., 2001: 120). Sin embargo, parece poco probable que no se acordara de que se trataba del nombre poético de las musas, utilizado con frecuencia por Pushkin y otros autores rusos del siglo XIX. Además, según el contrato con la Editorial Estatal (ГИЗ, en sus siglas en ruso) firmado en 1922, *Aónides* era el título con el que Mandelshtam tenía pensado publicar en Rusia su segundo poemario⁸²³. Para M. Gronas (2009: 177), la mención de este nombre de las musas puede suponer una referencia velada al inframundo griego, puesto que la palabra Aónides

⁸²⁰ Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

И сладок нам лишь узнавания миг! (Mandelshtam, 2010: 53-54).

El verso citado proviene del poema «*Tristia*» (1918).

⁸²¹ Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, — глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость [...] Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином (Mandelshtam, 2009: 52).

⁸²² Узнавание — это и есть событие творчества для Мандельштама, благодаря узнаванию неживое и не бывшее становится воплощенным, явленным, а значит — живым.

⁸²³ Cf. A. Mets en Mandelshtam (2009: 550).

(*AonIDy*, Аониды) contiene un anagrama de Hades en ruso (*Aíd*, Аид). Basándose en numerosas alusiones a la invisibilidad y varias correspondencias sonoras, el investigador sugiere que la palabra olvidada que el poeta trata de recordar es precisamente *Aíd*, Hades (Gronas 2009: 174), aunque esta lectura parece reducir el poema a una especie de adivinanza.

v.16 La palabra *звон* puede remitir tanto al tintineo de un cencerro (de *звенеть*, «tintinear») como al tañido de una campana (de *звонить*, «repicar, tañer»). En este caso, la existencia de un borrador que hace referencia a una campana⁸²⁴ nos permite elegir el término más plausible. La palabra *зияние* («hoyo, vacío, hundimiento» o «acción por la cual se forma ese vacío») denota una abertura insondable que causa miedo y vértigo, por ejemplo, una cueva profunda o un abismo. En su obra en prosa, Mandelshtam solía utilizar esta palabra en el sentido de «vacío abismal, aterrador»:

Ahí donde las generaciones felices tienen una epopeya hablando en hexámetros [...], ahí tengo yo el signo del abismo (*зияние*), y entre mí y el siglo hay un hundimiento, un foso lleno de tiempo zumbante, un lugar que en principio estaba destinado a la familia y al archivo familiar⁸²⁵.

En el contexto mitológico del poema, parece plausible relacionar ese vocablo con «el abismo primigenio, el insondable *χάσμα* hesiódico del Tártaro (*Teogonía* 740), la región más profunda del mundo conocido» (Ángel Espinós, 2013: 130). Por otro lado, *зияние* también es un término lingüístico que significa «hiato», es decir, «secuencia de dos vocales que se pronuncian en sílabas distintas» (RAE, 2014). La presencia en el verso anterior de la palabra *Aonidy* (Aónides), que empieza precisamente con un hiato, actualiza este significado. Según M. Gaspárov (1995: 347), el poeta necesitó mencionar a las Aónides,

porque la unión de las vocales «ao» daba la impresión de hiato (*зияния*) en el sentido retórico exacto del término [...], aunque, por supuesto, el otro significado, literal y terrible, de esta palabra no era menos importante para Mandelshtam⁸²⁶.

vv.17-18 Si en el v.13 el tacto sustituía a la vista, aquí ocurre una especie de síntesis del tacto y el oído. Recordemos que en el fragmento ya citado del artículo «Sobre la naturaleza de la palabra» Mandelshtam aludió a esa fusión de sentidos para describir una primera etapa de la creación poética:

Todavía no hay ni una sola palabra, pero el poema ya suena. Lo que suena es la imagen interior, es la que palpa el oído del poeta⁸²⁷.

⁸²⁴ La palabra olvidada «retumba sola, / oscila la campana del desvanecimiento nocturno» (Оно само гудит, / Качает колокол беспмятства ночного, Mandelshtam, 2009: 457).

⁸²⁵ Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак *зияния*, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива (Mandelshtam, 2010: 250).

⁸²⁶ Имя это понадобилось Мандельштаму потому, что стык гласных «ao» производил впечатление *зияния* в точном риторическом смысле [...], но, конечно, другое, буквальное и страшное значение этого слова было здесь Мандельштаму не менее важно.

⁸²⁷ Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта (Mandelshtam, 2010: 53-54).

Aquí, para referirse a los dedos, en vez de la palabra neutra utilizada en el v.13 (пальцы), el poeta usa un vocablo poético y arcaizante, procedente del eslavo eclesiástico (персты). La equiparación de las impresiones auditivas con el fluir de una corriente de agua es tan habitual en ruso que una metáfora como звуки льются (literalmente «los sonidos fluyen») pasa desapercibida. Mandelshtam reaviva esta imagen al utilizar un verbo menos frecuente, que describe una acción momentánea (пролиться, «derramarse»). Además, la ubicación espacial de los sonidos, que penetran «físicamente» en los dedos, les añade una materialidad inusual.

v.22 En un primer borrador del poema, la identificación de la palabra buscada con imágenes femeninas —«golondrina, amiga, Antígona»— resulta mucho más evidente que en la versión definitiva, algo que incluso hace sospechar que inicialmente se trataba de un poema de amor:

De nuevo la noche. El sollozo de las Aónides
el abismo negro del coro vacío
Dónde estás, palabra: escudo y esperanza
tu frente alta, tu orgullosa vergüenza
[Haz caer la venda] <espacio> [vuelve]
y en medio del desvanecimiento y del tañido
aparece como una noticia tierna, la hija del rey,
golondrina, amiga, Antígona...⁸²⁸

vv.23-24 Y. I. Levin (1995: 100) interpreta así estos versos finales: «La palabra que olvidé (y quizás yo mismo) ha visitado el reino subterráneo y mis labios —los órganos del habla— guardan el recuerdo de aquella peregrinación»⁸²⁹. No es una casualidad que ese recuerdo sea sonoro y deje una impronta en los labios. Según el testimonio de la viuda del poeta, la creación poética empezaba para Mandelshtam con una «alucinación auditiva» (слуховая галлюцинация), una «frase musical» (музыкальная фраза) todavía averbal, mientras que el movimiento de los labios señalaba el comienzo de la plasmación de este sonido inicial en palabras articuladas (Mandelshtam, N., 2014: I, 146). En el poema, los labios conservan el recuerdo de la música espectral, pero quedan inmóviles: al no poder recuperar la palabra olvidada, el poeta se ve condenado a la mudez.

⁸²⁸ Снова ночь. Рыданье Аонид / Пустого хора черное зиянье / Где ты слово: щит и упование / Твой высокий лоб, твой гордый стыд / [Сбрось повязку] <пробел> [вернись] / И среди беспамятства и звона / Нежной вестью, царской дочерью явись / Ласточка, подружка, Антигона... (Mandelshtam, 2009: 458). Al tratarse de un borrador, faltan varios signos de puntuación.

⁸²⁹ Забытое мною слово (а может быть и я сам) побывало в подземном царстве, и мои губы — орган речи — сохранили воспоминание об этом странствии.

Por no haber sabido retener tus manos

Este poema fue escrito en San Petersburgo en noviembre de 1920. En las primeras publicaciones en las revistas *Novy Guiperboréi* e *Iskusstvo* (1921), el poema llevaba el título de «El caballo de Troya» / «El caballo» («Троянский конь» / «Конь»), ausente en *Tristia* y poemario posteriores. Junto con al menos otros tres poemas («Me da pena que ahora sea invierno», «Toma para la alegría de las palmas de mis manos» y «Al igual que otros»⁸³⁰; Mandelshtam, 2009: 114-117), está dirigido a la actriz y pintora Olga Hildebrandt-Arbénina, que también inspiró a otros poetas de la talla de N. Gumiliov y M. Kuzmin. Según N. Mandelshtam (2014: II, 831), estos poemas no forman un «ciclo», sino un «grupo», es decir, están unidos tan solo por el hecho de remitir al breve romance con Olga Arbénina, mientras que los poemas de un «ciclo» «surgen a partir del mismo material, no solo semántico sino también verbal»⁸³¹ y suelen compartir expresiones, fórmulas y a veces versos enteros. Está escrito en pentámetros antibráquicos, un metro largo, meditativo, de resonancias clásicas, que consta de cinco pies formados por tres sílabas: la primera y la tercera átonas y la segunda tónica (_ _ / _). Es relativamente poco frecuente en la poesía rusa y se asocia sobre todo con algunos poetas contemporáneos de Pushkin, como Délvig o Gnédich. Mandelshtam tan solo acudió a este metro en dos ocasiones: en 1920, en este poema y en otros dos, probablemente derivados de él, con rimas consonantes, y en 1925, pero esa vez sin rima. Las estrofas siguen el esquema métrico *aBaB*, con rimas agudas en los versos impares y llanos en los pares.

Por no haber sabido retener tus manos,
por haber traicionado tus delicados labios salados
he de esperar el alba en una intrincada acrópolis.
¡Cómo detesto los armazones de troncos antiguos, de intenso olor!

- 5 En la oscuridad los varones aqueos están preparando el caballo,
con sierras dentadas en los muros se clavan con fuerza.
Nunca se apacigua la seca agitación de la sangre,
y no hay para ti nombre, sonido ni estampa.

- 10 ¿Cómo he podido pensar que volverías, cómo me he atrevido?
¿Para qué me habré desgarrado de ti antes de tiempo?
Aún no se han disipado las tinieblas, y el gallo no ha cantado,
aún no se ha clavado en la madera el hacha caliente.

Lágrima transparente, en los muros rezuma la resina,

⁸³⁰«Мне жалко, что теперь зима», «Возьми на радость из моих ладоней», «Я наравне с другими».

⁸³¹Стихи «цикла» появляются из одного не только семантического, но и словесного материала.

y siente la ciudad sus costillas de madera,
15 pero se precipitó la sangre hacia las escaleras y emprendió el asalto,
y tres veces soñaron los varones con la seductora imagen.

Dulce Troya, ¿dónde está? ¿Dónde está, dónde, el regio hogar de doncella?
Destruído será el alto palomar de Príamo.
Y caen las flechas, lluvia seca de madera,
20 y otras flechas crecen en la tierra como avellanos.

De la última estrella indoloro se apaga el pinchazo,
y la mañana, golondrina gris, llamará a la ventana,
y el lento día, como un buey que se despierta en la paja,
se remueve en las ágoras, ásperas de largo sueño.

vv.1-2 Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 83) consideraba que el poema había surgido a partir de un episodio biográfico muy concreto: la ruptura con Olga Arbénina, que abandonó al poeta en medio de la noche y volvió sola a su casa a pesar del peligro que suponía salir a la calle después del toque de queda. Existe una versión preliminar, de tan solo tres estrofas, que parece guardar una relación más inequívoca con este episodio de separación de la amada y la ansiedad provocada por la ruptura. Empieza así:

Cuando te vas y el cuerpo se queda sin alma,
me cerca el intrincado aire atormentador,
y me ahogo, como una oropéndola en la espesura de coníferas,
y aparto con los labios las tinieblas secas e intrincadas⁸³².

Sin embargo, el poeta descartó esta primera estrofa, probablemente, como sugiere M. Gaspárov (1995: 219), para no proporcionar una clave de lectura demasiado obvia y alejarse de lo anecdótico. En la versión final, los dos primeros versos no aluden a ningún episodio biográfico concreto, sino a una pérdida misteriosa e irremediable. La imagen de la amada aparece difuminada, fragmentada entre dos sinécdoques: tan solo se mencionan sus manos y sus «delicados labios salados». Ambos epítetos son recurrentes en Mandelshtam. El primero, *нежный*, es en ruso una palabra polisémica (puede significar «delicado», «tierno», «suave» o «cariñoso»), que Mandelshtam suele relacionar sobre todo con la belleza femenina, desde «mordisqueada de perturbación / la delicada boca color cereza»⁸³³ hasta «la delicada Dormición — Florencia en Moscú»⁸³⁴ —, una imagen en la que una de las catedrales del Kremlin se equipara con una mujer, probablemente Marina Tsvetáieva. Sin embargo, hay otros usos mucho más enigmáticos y ambiguos, como «las tumbas delicadas del archipiélago»⁸³⁵ o «el delicado juego de las tabas»⁸³⁶. En el poema «Hermanas gravidez y ternura» («Сестры — тяжесть и нежность», Mandelshtam, 2009: 99) el sustantivo de la misma raíz (*нежность*) adquiere una envergadura cósmica, como uno de los elementos que conforman el universo. El segundo epíteto, «salado», aparece por primera vez en el poema que nos ocupa y se convierte en una constante en la poesía tardía de Mandelshtam, relacionándose cada vez más con el tema del sufrimiento, la aceptación del destino trágico y del sacrificio: «Es más limpia la muerte y más salada la desgracia»⁸³⁷, «las órdenes saladas de crueles estrellas»⁸³⁸. O.

⁸³² Когда ты уходишь и тело лишится души, / Меня обступает мучительный воздух дремучий, / И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши, / И мрак раздвигаю губами сухой и дремучий (Mandelshtam, 2009: 301). Según M. Gaspárov (1995: 220), la repetición del epíteto «intrincado» (дремучий) en la misma estrofa podría deberse a una errata. Se han propuesto conjeturas como «sonoro» (гремучий, Gaspárov, 1995: 220) y «punzante» (колючий, en una comunicación oral de I. Surat), un epíteto táctil que parece especialmente apropiado en el contexto y se combina bien con la imagen de las coníferas. Sin embargo, hasta ahora ninguna de las conjeturas se ha incluido en ninguna edición.

⁸³³ Искусанный в смятении / Вишневый нежный рот (Mandelshtam, 2009: 99).

⁸³⁴ Успенье нежное, Флоренция в Москве (Mandelshtam, 2009: 266). Este poema fue escrito en 1916, cuando Mandelshtam visitaba a Marina Tsvetáieva en Moscú.

⁸³⁵ Архипелага нежные гроба (Mandelshtam, 2009: 105). Varios de estos usos han sido señalados por B. Bújshtab en su artículo de 1929 (1989: 138) como ejemplos de la ausencia de un simbolismo estable en las «palabras preferidas» (любимые слова) del poeta, «palabras como tales» que tienen un valor estético por sí mismas, independientemente del contexto.

⁸³⁶ В бабки нежная игра (Mandelshtam, 2009: 134).

⁸³⁷ Чище смерть, соленее беда (Mandelshtam, 2009: 104).

⁸³⁸ Жестоких звезд соленые приказы (Mandelshtam, 2009: 104).

Ronen (1977a: 161) relaciona el simbolismo de la «sal» y lo «salado» en la obra de Mandelshtam, entre otras cosas, con la expresión rusa солоно пришлось («pasar penurias», literalmente «pasarlo salado»).

v.3 La pérdida de la amada se presenta como una culpa por la que el amante está condenado a un misterioso castigo: pasar una noche en una acrópolis impregnada de recuerdos de otros tiempos. El epíteto «intrincada» (дремучий), combinado con «acrópolis» —una palabra clave para crear cierto trasfondo de Antigüedad clásica—, produce un gran efecto de extrañamiento. El adjetivo ruso que utiliza Mandelshtam está relacionado etimológicamente con la idea del sueño (el verbo дремать, «dormitar») y sirve normalmente para caracterizar la parte más oscura de un bosque, donde la vegetación es especialmente tupida, pero también se aplica a épocas muy remotas y por lo tanto envueltas en cierto aire de misterio o incluso de cuento de hadas. El hecho de que este epíteto se use para caracterizar una acrópolis nos aleja de la idea generalizada de la cultura grecolatina como ejemplo de claridad y armonía y permite imaginarla como oscura e inquietante, comparada implícitamente con un bosque encantado. Este epíteto es muy frecuente en la poesía de Mandelshtam y se concentra sobre todo en el grupo de poemas relacionados con Olga Arbénina, la mayoría de las veces en contextos «anómalos», aplicado, por ejemplo, al aire (cf. v.1), a la ciudad o a la vida:

Es imposible superar el miedo en la intrincada vida⁸³⁹.

v.4 Con los «armazones de troncos» en el poema irrumpe el imaginario relacionado con la madera. A partir de este momento, las referencias a la madera estarán presentes en cada estrofa, jugando, según Tyniánov (1970 [1924]: 188), un papel determinante en todo el sistema semántico del poema. Con esta imagen la caracterización de la «acrópolis», ya equiparada en el verso anterior con un bosque, se sigue alejando de la «idea tradicional [...] de la Antigüedad clásica como época de fortalezas de piedra»⁸⁴⁰ (Gaspárov, 1995: 215). Los armazones de troncos (срубы) son las estructuras de madera típicas para la arquitectura tradicional rusa, que servían para construir tanto edificaciones humildes — isbas o pozos— como iglesias, palacios o fortalezas. A partir de los años veinte Mandelshtam los menciona con frecuencia, sobre todo en contextos relacionados con la aceptación de la vida humilde o del sacrificio, este último probablemente por la vinculación etimológica con el verbo рубить, «cortar con un hacha», que se asocia fácilmente con las decapitaciones. El epíteto «antiguos» (*DRevnie*, древние) tiene una resonancia paronomástica con el epíteto «intrincada» en el verso anterior (*DRemuchie*, дремучие). En el programático poema de 1931 «Conserva mi habla para siempre» («Сохрани мою речь навсегда», Mandelshtam, 2009: 139), el mismo epíteto inquietante se aplica a los «intrincados armazones de troncos»⁸⁴¹ que el poeta promete construir a modo de ofrenda a cambio de la supervivencia de su obra. En cuanto al epíteto пахучий («de fuerte olor»), en principio, no tiene connotaciones negativas, pero las adquiere en el contexto del poema. En la versión publicada en el poemario *Tristia*, los armazones de

⁸³⁹ Не превозмочь в дремучей жизни страха (Mandelshtam, 2009: 115).

⁸⁴⁰ Это не согласуется с традиционным [...] представлением об античности как о времени каменных крепостей.

⁸⁴¹ Дремучие срубы.

troncos se caracterizaban como «llorosos» (плакучие, Mandelshtam, 2009: 461), algo que podía remitir a la imagen de las lágrimas de resina en el v.13.

v.5 Mandelshtam menciona por primera vez a los «varones aqueos» en «Insomnio. Homero. Velas turgentes»⁸⁴² (1915), uno de los primeros poemas en los que el presente del sujeto lírico se funde con la Antigüedad clásica:

¿Hacia dónde navegáis? Si no fuera por Helena,
¿qué os importaría Troya sola, oh varones aqueos?⁸⁴³

Para hablar de «varones», el poeta utiliza un vocablo de resonancias arcaizantes, мужи, que aparece, por ejemplo, en las traducciones canónicas al ruso de la *Ilíada* (N. Gnédich, 1829) y la *Odisea* (V. Zhukovski, 1849). Es una de las típicas palabras clave de Mandelshtam, que tiñen todo el poema de matices clásicos y le confieren un tono solemne (Bújshtab, 1989: 139). El caballo de madera que los guerreros aqueos preparan en la oscuridad con la ayuda de «sierras dentadas» no puede ser otro que el caballo de Troya, el artilugio que les permitió entrar en la ciudad sin tener que asaltarla (*Odisea*, IV, 219-284). A partir de este verso el tema del amante angustiado por la pérdida de la amada se entremezcla con visiones oníricas de la caída de Troya, que parecen provenir de distintos personajes, griegos y troyanos, y no llegan a formar una única narración coherente. El hecho de que el poeta acabara prescindiendo del título inicial («El caballo de Troya») va en la misma línea que la omisión de la primera estrofa, y es que la técnica poética de Mandelshtam consiste en gran medida en alejarse de lo obvio con dos procedimientos fundamentales: «el desarrollo [del texto del poema] a partir de variantes más simples hacia variantes más complejas y asociativas» y «la omisión de las partes más significativas de lo escrito»⁸⁴⁴ (Gaspárov, 1995: 219-220). El propio poeta afirmaba que «pensaba con eslabones omitidos»⁸⁴⁵ (Guershtein, 1998: 19), y en este poema podemos observar cómo funciona este pensamiento elíptico que obliga al lector a reconstruir constantemente las relaciones omitidas.

v.6 La extraña acrópolis de troncos da paso a otra imagen relacionada con la madera: los muros de Troya o unas estructuras de madera que sirven para construir el caballo. Así la madera se convierte en el elemento que une los dos mundos: el del presente y el del pasado legendario. También empieza aquí una línea asociativa importante para el poema, que une la imagen de la madera con la idea de la vulnerabilidad y la inminente destrucción de Troya.

v.7 La sequedad, que aquí se atribuye a la sangre, es otro motivo recurrente en Mandelshtam, con un significado siempre muy ambivalente, que se ha interpretado de maneras a veces totalmente opuestas —como insuficiencia vital o como pervivencia de la poesía⁸⁴⁶—. Es muy frecuente su aparición junto a las menciones de la madera, y en

⁸⁴² «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (Mandelshtam, 2009: 84).

⁸⁴³ Куда плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи? (Mandelshtam, 2009: 84).

⁸⁴⁴ Развитие от более простых вариантов стихотворения к более сложным и ассоциативным [...] отбрасывание важнейших частей написанного.

⁸⁴⁵ Я мыслю опущенными звеньями.

⁸⁴⁶ Cf. Guinzburg (1974: 377); Taranovsky (2000: 57).

estos casos parece que remite sobre todo a la inflamabilidad, una cualidad ambivalente por excelencia: la madera seca es buena porque arde más rápido y da más calor, pero por eso mismo es frágil y encierra un gran peligro:

La llama destruye
la seca vida mía,
y ahora ya no canto la piedra,
sino la madera⁸⁴⁷.

En otro poema dirigido a Olga Arbénina, la sequedad se relaciona con los celos:

[Quiero] musitar conjuros
con los labios secos de celos.

La palabra no me alivia
la boca reseca⁸⁴⁸.

En la lógica de fusión de planos temporales que rige el poema, la imagen de la «seca agitación de la sangre» se puede atribuir tanto al nerviosismo de los aqueos antes de emprender el ataque (solo falta una chispa para desencadenar un incendio) como a la perturbación del amante celoso y angustiado. La palabra *возня*, «agitación», se asocia con movimientos caóticos en un juego o una pelea, de manera que parece augurar un desenlace violento.

v.8 La ausencia de la amada se plasma en términos auditivos y táctiles. En primer lugar, es imposible nombrarla. S. Avérintsev (2011: 35) señaló «la tendencia de Mandelshtam a convertir el uso de nombres propios en un tabú o un rito»⁸⁴⁹, relacionando esta tendencia con la prohibición de mencionar el nombre de Dios, formulada en el Antiguo Testamento (recordemos que Mandelshtam creció en una familia judía). Esta percepción del nombre de la persona amada como una palabra sagrada que tiene un valor enorme se plasma casi literalmente en el verso de otro poema de *Tristia*: «Es más fácil levantar una piedra que repetir tu nombre»⁸⁵⁰. No se puede nombrar a la amada, tampoco llamarla en voz alta para que vuelva y tampoco reproducir su imagen para poder conservarla. La palabra *слепок*, que traducimos aquí como «estampa», significa literalmente «copia escultórica hecha a partir de un molde vaciado». Se asocia sobre todo con copias de escultura grecorromana y hace pensar en el canon clásico de la belleza femenina. En la lírica tardía de Mandelshtam esta palabra remite a la idea de la pervivencia del pasado aparentemente desaparecido:

Así un niño responde:
«Te daré la manzana» o «No te daré la manzana»,
y su cara es una estampa exacta de la voz que pronuncia estas palabras⁸⁵¹.

⁸⁴⁷ Уничтожает пламень / Сухую жизнь мою, / И ныне я не камень, / А дерево пою (Mandelshtam, 2009: 64).

⁸⁴⁸ От ревности сухими / Губами ворожить. / Не утоляет слово / Мне пересохших уст, / И без тебя мне снова / Дремучий воздух пуст (Mandelshtam, 2009: 116).

⁸⁴⁹ Стремление Мандельштама табуировать или ритуализировать введение имени собственного.

⁸⁵⁰ Легче камень поднять, чем имя твое повторить (Mandelshtam, 2009: 106).

⁸⁵¹ Так ребенок отвечает: / «Я дам тебе яблоко» или «Я не дам тебе яблока», / И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова (Mandelshtam, 2009: 130).

vv.9-12 Esta estrofa formaba parte de la primera versión del poema y constituía su clímax emocional. La mención del «hacha caliente» todavía no tenía ninguna relación con la guerra de Troya y se podía interpretar solamente como una premonición del amanecer ansiado por el amante abandonado. En la versión final el hacha, como casi todas las imágenes relacionadas con la madera y su destrucción, puede pertenecer a ambos planos: la noche del amante y el momento antes del asalto de Troya. El canto del gallo aparece en el poemario *Tristia* como referencia a la poesía elegíaca romana y a sus ecos en la lírica decimonónica rusa. El poeta lo menciona también en su artículo «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921), en el que asegura que toda poesía es «clásica» y los poetas no tienen que tener miedo a las repeticiones:

Cuando un amante, en medio del silencio, entrelaza nombres cariñosos y de repente recuerda que aquello ya había ocurrido —las palabras, el cabello, el gallo que gritó detrás de la ventana, ya había gritado en los *Tristia* ovidianos—, una profunda alegría de repetición se apodera de él, una alegría vertiginosa⁸⁵².

v.14 Aquí la «extraña compresión de imágenes relacionadas con la madera»⁸⁵³ (Gaspárov, 1009: 215) alcanza probablemente la mayor concentración emocional. La alusión a la vulnerabilidad de la madera hace especialmente conmovedora la imagen antropomorfa o animal de Troya a punto de sucumbir ante los aqueos. En Mandelshtam, las imágenes arquitectónicas, siempre muy significativas, suelen asociarse metafóricamente con el cuerpo humano o con la estructura social. Así, en el poema «Notre-Dame» (1912) la cúpula de la catedral se asemeja al cuerpo del primer hombre:

Como otrora Adán, extendiendo los nervios,
enseña sus músculos la ligera bóveda de crucería⁸⁵⁴.

La catedral parisina también tiene «costillas», que producen a la vez horror y admiración:

Pero cuanto más atento, ¡oh fortaleza de Notre-Dame!,
examiné tus costillas monstruosas,
más a menudo pensé: de la gravidez siniestra
un día yo también crearé belleza⁸⁵⁵.

v.15 Las imágenes relacionadas con el asalto no necesariamente contradicen la versión homérica sobre la toma de Troya gracias al caballo de madera, que permitió a los aqueos penetrar en la ciudad sin asaltar sus muros. Según O. Ronen (2017: 110), se trata de un montaje de descripciones presentes en el segundo libro de la *Eneida*, donde se narra la toma del palacio de Príamo, rey de Troya, y se mencionan las escaleras, las flechas y las construcciones de madera. En el poema, el asalto se equipara al flujo irrefrenable de sangre, una imagen que hace recordar la sangre agitada de la segunda estrofa.

⁸⁵² Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, — глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость (Mandelshtam, 2010: 52).

⁸⁵³ Станным кажется нагнетание «деревянных» образов.

⁸⁵⁴ Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод (Mandelshtam, 2009: 47).

⁸⁵⁵ Но чем внимательней, твердяня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам (Mandelshtam, 2009: 47).

v.16 Según V. Terras (1966: 262), sería una referencia al episodio de la *Odisea* (IV, 277-279) en el que Helena, sospechando que dentro del caballo se podrían esconder los enemigos, lo rodea tres veces y se dirige a cada uno de los aqueos imitando la voz de sus respectivas esposas.

vv.17-18 Lo más probable es que estos versos, marcados por una emoción muy intensa, correspondan a una exclamación de Casandra, la hija de rey Príamo, que tenía un don profético y predijo la caída de Troya —una profecía que, por una maldición de Apolo, nadie llegó a creer—. La fórmula «dulce Troya» remite a la *Chanson de Roland*, donde Roldán se refiere a su patria como *la douce France*. Traducimos aquí como «palomar» la palabra скворечник, literalmente «caja nido», que empezó a utilizarse en la poesía rusa a principios del siglo XX para reavivar la imagen trillada de «nido» como denominación de «hogar» o «casa natal». Como el palomar, esta palabra está asociada con una sola especie de pájaros, en este caso los estorninos (literalmente *«estorninero») y tiene connotaciones positivas y un tanto sentimentales, relacionadas con la llegada de la primavera.

v.19 En el mundo poético de Mandelshtam, las estrellas suelen ser elementos hostiles que condicionan la vida humana, y sus rayos se equiparan sistemáticamente con objetos punzantes:

¿ Y si, tras estremecerse irregularmente,
siempre centelleante,
con su alfiler oxidado,
me alcanza una estrella?⁸⁵⁶

v.21 La referencia a los bueyes aparece en el poema «*Tristia*» del poemario homónimo y al igual que el canto del gallo remite a la poesía elegíaca romana:

Mastican los bueyes y dura la espera,
la última hora de las vigiliass nocturnas⁸⁵⁷.

v.22 Mandelshtam tiene cierta predilección por vocablos arcaizantes procedentes del eslavo eclesiástico, también asociados con la tradición poética decimonónica, que aportan al texto un aire de solemnidad recatada. Este es el caso de la palabra стогны que el poeta utiliza para referirse a las plazas de la ciudad y que aquí traducimos como «ágoras».

⁸⁵⁶ Что, если, вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда? (Mandelshtam, 2009: 402).

⁸⁵⁷ Жуют волы и длится ожиданье, / Последний час вигилий городских (Mandelshtam, 2009: 86).

1921-1925

Me lavé la cara de noche en el patio

El poema fue escrito en otoño de 1921 en Tiflis (Tbilisi) y, según el testimonio de Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 835), el propio poeta lo percibió como el comienzo de una etapa nueva:

En estos doce versos se plasma de una manera increíblemente concentrada la nueva visión del mundo de un hombre maduro y se nombran las cosas que poblaban esa nueva visión del mundo: la conciencia, la desgracia, el frío, la tierra franca y terrible con su severidad, la verdad como el fundamento de la vida, la muerte como lo más limpio y directo que se nos concede, y las rudas estrellas en el firmamento⁸⁵⁸

Esta nueva visión del mundo, basada en la aceptación del lado trágico de la vida, tiene mucho que ver con el posicionamiento ético ante una realidad política y social cada vez más inquietante, marcada por la consolidación de poder soviético, el recrudecimiento del control estatal en todos los ámbitos, los procesos judiciales y fusilamientos masivos por razones ideológicas (Segal, D., 1998: 672). En este contexto histórico, el poema también puede considerarse «uno de los testimonios más notables del final de una época y del comienzo de una nueva»⁸⁵⁹, un momento en el que tanto los que se habían quedado en Rusia como los que se habían marchado se volvían a plantear su relación con el país. Mandelshtam parece elegir la «fidelidad a la tierra» (преданность земле, Segal, D., 1998, 674) y busca apoyo en el contacto directo, aunque doloroso, con la realidad, «la sensación inmediata de un fundamento vital austero, sencillo y puro»⁸⁶⁰ típicas de su lírica temprana. El poema fue publicado en un periódico literario de Tiflis ese mismo año y más tarde en Berlín, en el periódico *Nakanune*, pero no pudo aparecer en una revista de Járkov en 1922 porque lo prohibió un alto cargo del Partido Comunista de Ucrania, que al inspeccionar las galeradas exclamó indignado: «¿Qué es eso de la sal? ¿Qué tiene que ver el hacha? ¡No entiendo nada! ¿Qué va a decir Lenin?»⁸⁶¹ (Mets en Mandelshtam, 2009: 578). A partir de entonces, Mandelshtam, como la mayoría de los escritores percibidos como «anticuados» o «ajenos» al régimen, encontraría cada vez más dificultades para publicar, hasta perder todo acceso a la difusión de su obra original a principios de los años treinta. El lenguaje austero, aparentemente sencillo del poema, privado de alusiones clásicas, entra en contraste con el estilo solemne y arcaizante que se consideraba típico de Mandelshtam hasta entonces. Su versificación, sin embargo, sigue la pauta tradicional, como de costumbre: rimas consonantes, agudas en los versos impares y llanas en los pares (aBaB), y un metro silabo-tónico, el pentámetro coreico, basado en la sucesión de pies formados por una sílaba tónica y otra átona (/_/_). En la poesía rusa, este metro, heredado de la tradición alemana, se asocia con paisajes nocturnos, meditaciones sobre la muerte y con el tema del camino (Gaspárov, M., 1999: 264). Aunque este último parece ausente en

⁸⁵⁸ Зато в эти двенадцать строчек в невероятно сжатом виде вложено новое мироощущение возмужавшего человека, и в них названо то, что составляло содержание нового мироощущения: совесть, беда, холод, правдивая и страшная земля с ее суровостью, правда как основа жизни; самое чистое и прямое, что нам дано, — смерть, и грубые звезды на небесной тверди (Mandelshtam, N., 2014: I, 809).

⁸⁵⁹ Одним из самых ярких свидетельств конца новой эпохи и начала новой (Segal, D., 1998: 673).

⁸⁶⁰ Непосредственное ощущение суровой, простой и чистой жизненной основы ми (Levin, 1998: 16).

⁸⁶¹ Какая соль? При чем здесь топор? Ничего не понимаю! Что Ленин скажет?

el poema, Y. I. Levin (1998: 17) cree que «Me lavé la cara de noche en el patio» sirve de punto de partida para el camino de aceptación del sacrificio, que el poeta adopta a principios de los años veinte:

Es precisamente aquí donde Mandelshtam, que ha sentido el sabor *salado* de la *desgracia* y conoció el valor de la verdad y la conciencia, inicia su periplo trágico que culminaría pasados diecisiete años con su muerte⁸⁶².

Me lavé la cara de noche en el patio,
el firmamento brillaba con rudas estrellas.
El rayo de la estrella es como la sal sobre un hacha,
se hiel a el barril con los bordes llenos.

- 5 El portón está cerrado con candado,
y la tierra es severa a conciencia,
es difícil encontrar donde sea un fundamento
más limpio que la verdad de un lienzo recién lavado.

- 10 La estrella se derrite en el barril, como la sal,
y el agua helada es más negra,
es más limpia la muerte, más salada la desgracia
y la tierra más franca y más terrible.

⁸⁶² Именно здесь Мандельштам, ощутивший *соленый* вкус *беды* и узнавший цену правды и совести, отправляется в свой трагический путь, закончившийся спустя семнадцать лет его гибелью (Levin, 1998: 17).

v.1 Nadezhda Mandelshtam describe así las circunstancias de creación del poema:

Mandelshtam realmente se lavó la cara de noche en el patio: en el lujoso palacete⁸⁶³ no había agua corriente, el agua, traída de una fuente, se almacenaba en un enorme barril en medio del patio, lleno hasta los bordes⁸⁶⁴.

Desde el primer verso se configura en el poema un ambiente marcadamente cotidiano, que no está tamizado por referencias literarias o históricas tan típicas de los dos primeros poemarios de Mandelshtam (Levin, 1998: 11). Poco a poco, esta situación cotidiana inicial va adquiriendo el cariz de un rito mágico o un sacrificio purificador⁸⁶⁵, pero la percepción directa, primaria, del mundo exterior sigue ocupando un lugar predominante. Tradicionalmente se ha dado por hecho que la narración poética se desarrolla aquí en primera persona, aunque el pronombre personal está omitido y la forma del verbo en pasado (умывался), según las normas de la gramática rusa, refleja el número y el género, pero no la persona. Es decir, el verbo умываться, «lavarse la cara (y las manos)», tal y como aparece en el poema, puede referirse a la primera, segunda o tercera persona del singular y de género masculino. Aparte de los detalles biográficos que apuntan a que se trata del propio poeta, lo más natural en ausencia del pronombre —una circunstancia que no está tan normalizada en ruso como en español— es pensar en un discurso en primera persona, porque es más probable que un personaje en tercera o segunda persona, no determinado por el contexto, fuera nombrado directamente. Según Y. I. Levin (1998: 15), la omisión del «yo» refuerza la impresión de objetividad, predominante en el resto del poema gracias a las descripciones impersonales, y a la vez crea cierta sensación de un discurso inacabado, sacado de un «contexto vital más amplio» (из более широкого жизненного контекста), a diferencia de varios poemas tempranos en los que se configura un mundo autónomo, alejado de la realidad cotidiana. En contraste con la interpretación generalmente aceptada del v.1, A. Kahn (2020: 110) en su reciente monografía que él mismo califica de revisionista, afirma que se no se trata de primera, sino de tercera persona, e interpreta todo el poema como un «retrato intenso de una figura desconocida involucrada en algún tipo de actividad violenta»⁸⁶⁶, es decir, un verdugo que ha participado en una ejecución y se debate entre la sensación de culpa y la justificación de la violencia en el contexto de la lucha revolucionaria por un futuro mejor. Curiosamente, dos décadas antes D. Segal (1998: 674) mencionó los mismos elementos —la asociación con el hacha, las puertas cerradas, el agua fría y purificadora, la conciencia y la muerte— como pruebas de que el poema tiene que ver con una ejecución, pero ocurre *antes* y se

⁸⁶³ La «Casa del Arte», una especie de hotel para artistas y escritores, donde la pareja se hospedó durante su estancia en Tiflis.

⁸⁶⁴ Мандельштам действительно умывался ночью во дворе — в роскошном особняке не было водопровода, воду привозили из источника и наливали огромную бочку, стоявшую во дворе — всклянь, до самых краев (Mandelshtam, N., 2014: I, 808).

⁸⁶⁵ «El tema del poema es un rito hermético que consiste en captar la influencia de los astros y redirigirla desde un objeto maligno [...], al parecer, imaginario, hacia otro, real y purificador. Esta acción es precedida por una purificación ritual descrita en términos similares a las fórmulas introductorias de los conjuros populares rusos» (*The subject of the poem is a hermetic ritual of capturing astral influence and directing it away from an apparently imaginary [...] malignant object to a purifying real one. The act is preceded by a ritual purification described in terms common to the opening sections of Russian folk spells*, Ronen, 1977a: 160).

⁸⁶⁶ An intense portrait of an unknown figure implicated in some sort of violent activity (Kahn, 2020, 109).

describe desde el punto de vista de la víctima, no del verdugo. Aunque es cierto que, tal y como señala A. Kahn (2020: 110), el verso puede ser leído en primera o en tercera persona, y el trasfondo de violencia es indudable en todo el poema, una interpretación centrada en la figura de un fusilador parece poco convincente.

v.2 El «firmamento» (твердь) es la única palabra marcadamente «poética» en un texto donde prevalecen sustantivos que denotan «objetos simples, cotidianos, rudos»⁸⁶⁷ (Levin, 1998: 9). Las estrellas —casi siempre hostiles en la poesía de Mandelshtam— se caracterizan con un epíteto chocante, грубые («rudas»), muy alejado de la visión romántica de los astros. En los años veinte, el poema describe las estrellas como «punzantes»⁸⁶⁸ o «cruels»⁸⁶⁹, pero la visión más negativa del cielo se plasma en «Un concierto en la estación de tren» («Концерт на вокзале», 1921):

No se puede respirar, y el firmamento hierve de gusanos,
y no hay una sola estrella que hable⁸⁷⁰.

En contraste con los versos citados y gracias al verbo сиять («brillar, relucir»), la austera imagen del firmamento de «Me lavé la cara de noche en el patio» parece más armoniosa, «liberada de gusanos que se remueven» (очищенной от кишачих червей, Musátov, 2000: 241). Además, el epíteto «rudas» también podría constituir una hipálage, refiriéndose en realidad al «lienzo» que se menciona más adelante, puesto que el adjetivo грубый («rudo, basto, tosco») se utiliza frecuentemente para caracterizar telas caseras, gruesas, tejidas en un telar primitivo, y en este caso no tiene ninguna connotación negativa. Según la observación de D. Segal (1998: 674), el orden en el que se van mencionando los elementos que conforman el espacio del poema —el firmamento, la luz, las estrellas, la tierra, el agua— recuerda la creación del mundo tal y como se describe en el libro de Génesis. Por lo tanto, el poema también podría representar la creación de un mundo, gobernado por las estrellas y el imperativo moral kantiano.

v.3 No es de extrañar que la sal y el hacha hubieran desconcertado a la censura soviética. Aparentemente se trata de meros términos de la comparación, pero en la práctica son dos imágenes clave que condicionan la percepción del poema y del mundo cotidiano descrito en él, imponiendo la idea del sacrificio. La mención del hacha hace pensar en las ejecuciones, una práctica cada vez más extendida del nuevo Estado fundado por los bolqueviques⁸⁷¹. Con todo, podría tratarse de una muerte muy concreta, la de Nikolái Gumiliov, teniendo en cuenta que Mandelshtam había recibido la noticia sobre su fusilamiento pocos días antes de escribir el poema. El rayo de luz sobre un hacha aparece también en un poema de Anna Ajmátova que remite a los mismos acontecimientos (Ronen, 1977a: 163). La sal, muchas veces mencionada junto a las estrellas («con un

⁸⁶⁷ Простые, обыденные, грубые реалии.

⁸⁶⁸ En el entramado de la estera miraban las punzantes estrellas (В плетенку рогожи глядели колючие звезды, Mandelshtam, 2009: 142).

⁸⁶⁹ Órdenes saladas de las cruels estrellas (Жестоких звезд соленые приказы, Mandelshtam, 2009: 122).

⁸⁷⁰ Нельзя дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит (Mandelshtam, 2009: 121).

⁸⁷¹ D. Segal (1998: 672-673) señala varios casos de persecuciones y ejecuciones masivas que ocurren entre 1921 y 1922, las fechas de creación y publicación del poema.

perro delante caminar bajo la sal de las estrellas»⁸⁷²), es un símbolo recurrente en la obra de Mandelshtam a partir de los años veinte. Según O. Ronen (1977a: 161), alude a significados tradicionales como el sacrificio ritual o la lealtad a un pacto sagrado (cf. «Y sazonarás con sal toda ofrenda que presentes, y no harás que falte jamás de tu ofrenda la sal del pacto de tu Dios; en toda ofrenda tuya ofrecerás sal», Levítico 2:13), pero también a la amargura, el sufrimiento («la sal severa de ofensas solemnes»⁸⁷³) y la desgracia (como muestra, por ejemplo, la expresión rusa солоно пришлось, «pasarlo mal», literalmente «pasarlo salado»). En el poema «1 de enero 1924» («1 января 1924»), la sal se relaciona directamente con la conciencia moral, совесть (Mandelshtam, 2009, 138), un concepto que también aparece en el v.6 del poema que nos ocupa:

La calle está a oscuras,
y, como si echaran sal en el camino empedrado,
albea la conciencia delante de mí⁸⁷⁴.

Por otro lado, en el *Coloquio sobre Dante* (1933) Mandelshtam (2010: 433) recuerda que la sangre humana «contiene sal oceánica» (содержит в себе океанскую соль), y esta asociación de la sal con la sangre confiere un toque todavía más siniestro a la imagen de la sal sobre la superficie de un hacha. Finalmente, la sal se utiliza en los ritos masónicos, muy populares entre los intelectuales rusos a principios del siglo XX y también relacionados con la idea del sacrificio (Segal, D., 1998: 675).

v.4 El agua que se hiela es una de las numerosas referencias al frío en la obra de Mandelshtam, un concepto ambivalente que tiene para el poeta una fuerte connotación de integridad moral. En un poema de 1912 el frío se presenta como una condición casi indispensable para el acto de creación poética:

Me estremezco de frío,
¡me apetece enmudecer!
Pero en el cielo baila el oro
me ordena cantar⁸⁷⁵.

En la poesía tardía el frío se convierte en una característica intrínseca del mundo hostil y severo que el poeta tiene que aceptar como parte de la difícil armonía universal:

Todavía no te has muerto. Todavía no estás solo,
mientras con tu compañera mendiga
disfrutes de la grandeza de las llanuras,
de la oscuridad, del frío y de la ventisca⁸⁷⁶.

v.5 El portón (ворота) no es la puerta de la casa, sino de la tapia que separa el «patio» del mundo exterior. Según O. Ronen (1977a, 160), la referencia a la puerta cerrada es típica de los conjuros folklóricos rusos, en los que también suelen figurar el patio, las estrellas,

⁸⁷² С собакой впереди идти под солью звезд (Mandelshtam, 2009: 123).

⁸⁷³ Крутая соль торжественных обид (Mandelshtam, 2009: 123).

⁸⁷⁴ На улице темно, / И, словно сыплют соль мощеною дорогой, / Белеет совесть предо мной (Mandelshtam, 2009: 138).

⁸⁷⁵ Я вздрагиваю от холода — / Мне хочется онеметь! / А в небе танцует золото — / Приказывает мне петь (Mandelshtam, 2009: 55).

⁸⁷⁶ Еще не умер ты. Еще ты не один, / Покуда с нищенкой-подругой / Ты наслаждаешься величием равнин, / И мглой, и холодом, и вьюгой (Mandelshtam, 2009: 2018).

el agua para abluciones rituales y una toalla o un paño. Por otro lado, se podría tratar de una negación implícita de un dicho ruso bien conocido: «Ha venido la desgracia, ábrele el portón» (Пришла беда — отворяй ворота). En este dicho, la palabra *ворота* se usa en su versión popular, aguda en vez de llana (*vorotá* y no *vorota*), y esa es precisamente la variante que aparece en el verso, tiñéndolo de cierto tono folklórico. Finalmente, tanto D. Segal (1998: 674-675) como A. Kahn (2020: 110) señalan que el portón cerrado con candado se asocia con el ambiente carcelario.

v.6 Y. I. Levin (1998: 13) señala que «el motivo de la tierra como referente moral es transversal en toda la obra de Mandelshtam»⁸⁷⁷, aunque adquiere especial importancia a partir del destierro en Vorónezh. La «severidad» y la «conciencia» configuran un nuevo código ético de abnegación y sacrificio que marcará toda la obra tardía del poeta.

vv.7-8 A diferencia del hacha y la sal, que aparecen como términos de comparación, el lienzo «recién lavado» (свежий), literalmente «fresco, limpio», forma parte de los objetos reales mencionados en el poema. Tal y como recuerda Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 808), «también entró en el poema una toalla ruda de fabricación casera que trajimos de Ucrania»⁸⁷⁸. Objeto ritual o metáfora de la vida humilde, esta toalla se relaciona con las estrellas a través del epíteto *грубые* («rudas, bastas, toscas»). La palabra que caracteriza el lienzo, *основа*, se puede interpretar de dos maneras —material y moral—, puesto que significa a la vez «urdimbre» y «base, fundamento». Como es habitual en la poética mandelshtamiana, ambos sentidos tienen cabida en el contexto del poema. De hecho, esta misma palabra ya fue utilizada en los dos sentidos, de «fundamento» y «urdimbre», en el poema «*Tristia*» (1918):

¡Oh, fundamento escaso de nuestra vida!
¡Cuán pobre es el lenguaje de la alegría!⁸⁷⁹

Esta dualidad de lo material y lo moral, en la que los objetos cotidianos adquieren una dimensión ética y las categorías abstractas una materialidad palpable, es fundamental para el poema que nos ocupa y para toda la lírica posterior de Mandelshtam.

v.9 La estrella reflejada en el agua negra volverá a aparecer en el poema programático de 1931 «Conserva mi habla para siempre» («Сохрани мою речь навсегда...»), que se sitúa en la misma línea de aceptación de la vida humilde y el sacrificio. En este caso se tratará de los pozos de Nóvgorod, ciudad rusa símbolo de la libertad, y de la estrella de Navidad:

Como agua en los pozos de Nóvgorod ha de ser negra y endulzada,
para que en Navidad se refleje en ellos la estrella con sus siete aletas⁸⁸⁰.

v.11 O. Ronen (1977a: 160) relaciona el epíteto «limpia», aplicado a la muerte, con la costumbre rusa de ponerse ropa limpia antes de morir, a la que Mandelshtam alude en un

⁸⁷⁷ Мотив «земли» как нравственной основы проходит через все творчество Мандельштама.

⁸⁷⁸ В стихи попало и грубое домотканое полотенце, которое мы привезли с Украины.

⁸⁷⁹ О, нашей жизни скудная основа! / Куда как беден радости язык! (Mandelshtam, 2009: 104).

⁸⁸⁰ Как вода в новгородский колодцах должна быть черна и сладима, / Чтобы в них к Рождеству отразилась семью плавниками звезда (Mandelshtam, 2009, 160).

párrafo de sus memorias a propósito de su estancia en Crimea, *Feodosia* («Феодосия», 1925), donde también aparece la comparación de las estrellas con la sal:

Como todas las caseras de la época de la cuarentena, la viejita vivía en medio de una festiva limpieza premortuoria. No solo limpió su casa, sino que la preparó como se prepara a un muerto. [...] Las estrellas invernales caían sobre el patio como sal gorda⁸⁸¹.

vv.9-12 La última estrofa constituye una especie de recapitulación, en la que vuelven a aparecer el barril, la estrella, la sal (de nuevo como término de comparación), el agua y la tierra. A todo ello que se añaden otros dos elementos clave: la desgracia y la muerte. La similitud de las estructuras sintácticas hace que lo concreto (el agua, la tierra) y lo abstracto (la desgracia, la muerte) se vuelva a situar en el mismo plano. Además, los conceptos más abstractos reciben los atributos más concretos, y viceversa, además de intercambiarlos de manera inesperada. Así, las características de la toalla (lienzo) se transfieren a la muerte y a la tierra (правда, «verdad», y правдивый, «franco», tienen en ruso la misma raíz *pravd-*). Como resultado, se produce un «“contagio semántico”: la *desgracia* y la *muerte* se convierten en “terrenales”, vividas realmente, mientras que el agua y la tierra se llenan de un contenido humano trágico»⁸⁸² (Levin, 1998: 14).

⁸⁸¹ Как и все карантинные хозяйки, старушка жила в предсмертной праздничной чистоте. Домишко свой она не просто прибрала, а обрядила. [...] Крупной солью сыпались на двор зимние звезды (Mandelstam, 2010: 264).

⁸⁸² В результате происходит семантическое «взаимозаражение»: *беда* и *смерть* становятся «земными», реально пережитыми, а *вода* и *земля* наполняются человеческим — трагическим — содержанием.

Para unos el invierno es *arak* y ponche de ojos azules

El poema fue escrito entre diciembre de 1921 y febrero de 1922⁸⁸³, probablemente en Rostov, después de una larga estancia del poeta en Crimea y en el Cáucaso. En un principio, su publicación estaba programada en la revista *Griadúshchie dni*, de Járkov, junto con «Me lavé la cara de noche en el patio» («Умывался ночью на дворе», Mandelshtam, 2009: 122), escrito también durante aquel viaje. Ambos poemas remiten al mismo trasfondo desolado y comparten varios motivos relacionados con la aceptación de un destino adverso. Fueron descartados en el último momento, cuando un alto funcionario del partido comunista de Ucrania leyó las galeradas y prohibió expresamente la publicación (Segal, D., 1998: 684-685). Al final, el poema apareció en agosto de 1922 en la revista *Rossía* (o *Nóvaia Rossía*), organizada durante la época de la Nueva Política Económica como un órgano independiente de intelectuales rusos dispuestos a reconocer al gobierno soviético a condición de que este respetara la libertad de pensamiento y expresión. Para esta publicación, probablemente con el fin de evitar la censura, los «conspiradores» mencionados en el v.17 fueron sustituidos por «gentecilla oscura» (людишки темные), y en *Poemas* (1928) por «gente oscura» (люди темные). El texto que aparece como definitivo en la mayoría de las ediciones actuales coincide con la versión publicada en *Segundo libro* y con las galeradas de *Poemas* antes de la intervención de los editores. Además, se conserva una copia hecha por Leonid Landsberg a partir de un manuscrito perdido, que figura en una carta enviada al poeta Maximilián Voloshin⁸⁸⁴. En esa copia aparece una variante de los vv.18-19 que no figura en ninguna otra fuente⁸⁸⁵. El mundo recreado en el poema parece estar condicionado por las impresiones de la estancia del poeta en Crimea entre 1919 y 1921, que más tarde se reflejarían en el libro autobiográfico *Feodosia* («Феодосия»)⁸⁸⁶:

Si uno sale de casa una de aquellas noches heladas de Crimea y aguza el oído para captar el sonido de unos pasos sobre la tierra arcillosa sin nieve, medio congelada, como ocurre a nuestros caminos nórdicos en octubre; si uno divisa a tientas en medio de la oscuridad los sepulcros de las colinas urbanas, habitadas, pero con las luces apagadas; si uno engulle un trago de aquel potaje de vida aminorada, mezclada con el denso ladrido perruno y sazónada con la sal de las estrellas, se volvía físicamente nítida la sensación de que una peste había descendido sobre el mundo, una Guerra de treinta años, con una plaga gravísima, lumbres medio extintas, ladridos de perros y un terrible silencio en las casas de la gente corriente⁸⁸⁷.

⁸⁸³ En todas las publicaciones figura el año 1922, mientras que en la copia de Landsberg, hecha en febrero de 1922, se indica el año 1921 (Gaspárov, 2012: 587).

⁸⁸⁴ Actualmente en el archivo de manuscritos del Instituto de Literatura Rusa (РО ИРЛИ), en San Petersburgo.

⁸⁸⁵ Para una descripción detallada de la «copia de Landsberg» y las circunstancias de su creación, cf. Salman (2013: 141-143).

⁸⁸⁶ Señalado, por ejemplo, por Magoméдова (2001: 141).

⁸⁸⁷ Если выйти на двор в одну из тех ледяных крымских ночей и прислушаться к звуку шагов на бесснежной глинистой земле, подмерзшей, как наша северная колея в октябре, если нащупать глазом в темноте могильники населенных, но погасивших огни городских холмов, если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешенной на густом собачьем лае и посоленной звездами, — физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы — Тридцатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями, собачьим лаем и страшной тишиной в домах маленьких людей (Mandelshtam: 2010: 264).

M. Gaspárov (en Mandelshtam. 2001: 639) resume así el contenido del poema:

Las imágenes de *la cabaña, la vasija de barro, el calor de oveja*, etc. corresponden al «helenismo» casero, habitado, tal y como se describe en el artículo «Sobre la naturaleza de la palabra»; por encima de esta vida «pequeña» se sitúan *las órdenes saladas de las crueles estrellas* (¿el imperativo Kantiano o simbología soviética?); de esta vida hay dos salidas: una para los *conspiradores*, que se asemejan a los decembristas o a los asesinos de Pablo I [...]; y otra para el poeta: una extraña procesión bajo el farol *a casa de la adivina*, para conocer el futuro antes de decidirse a actuar⁸⁸⁸.

Otros comentaristas (Segal, D., 1998: 686; Musátov, 2000: 243) han relacionado el poema no solo con la experiencia trágica de los decembristas y otros revolucionarios decimonónicos, sino también con la reciente Rebelión de Kronstadt y la muerte del poeta Nikolái Gumiliov, ejecutado en 1921 por su supuesta participación en la «conspiración de Tagántsev». Pero también es cierto que, como señala S. Bogen (2018: 71), en el texto del poema no hay ninguna indicación inequívoca que permita situar la acción en un determinado contexto histórico, y lo que prevalece son «los elementos básicos de la existencia humana, relevantes en todas las épocas»⁸⁸⁹. Para L. Guínzburg (1974: 380), el poema es «una conversación terriblemente directa, desnuda sobre el atormentador deseo de vivir, sobre la búsqueda del calor»⁸⁹⁰.

El poema está escrito en hexámetros yámbicos (yambos de seis pies), un metro largo de resonancias clásicas. Es una de las opciones métricas preferidas de Mandelshtam a partir de 1915, con ejemplos tan significativos como «Insomnio. Homero. Velas turgentes» («Бессонница. Гомер. Тугие паруса», 1915, Mandelshtam, 2009: 84), «Cuando Psique la vida descende hacia las sombras» («Когда Психея-жизнь спускается к теням», 1920, Mandelshtam, 2009: 109) o el poema sobre Ariosto de 1933 (Mandelshtam, 2009: 180-182). La rima consonante sigue el esquema regular AbAb, con rimas llanas en los versos impares y agudas en los pares.

Para unos el invierno es *arak* y ponche de ojos azules,
para otros es vino fragante con canela,
y a otros, las órdenes saladas de las crueles estrellas
5 les es dado trasladar a una cabaña llena de humo.

Un poco de estiércol cálido de gallina
y de calor desatinado de oveja;
lo daría todo por vivir: estoy tan necesitado de cariño,

⁸⁸⁸ Образы *избушки, глиняной крынки, овечьего тепла* и пр. соответствуют домашнему, обжитому «эллинизму», как он изображался в ст. «О природе слова»; над этой малой жизнью — *жестоких звезд соленые приказы* (кантовский императив или советская символика?); из этой жизни — два выхода: один для *заговорщиков*, стилизованных под декабристов или убийц Павла I [...]; другой для поэта, причудливое полужылическое шествие под фонарем *на двор к гадалке*, чтобы узнать о будущем прежде, чем решаться на поступок.

⁸⁸⁹ Базисные элементы человеческого существования, релевантные во все времена.

⁸⁹⁰ Страшно прямой, обнаженный разговор о мучительном желании жить, о поисках тепла.

incluso una cerilla de azufre me podría hacer entrar en calor.

10 Mira: tan solo tengo en la mano una vasija de barro,
y el chillido de las estrellas cosquillea el oído débil,
pero a la amarillez de la hierba y a la calidez de la tierra arcillosa
es imposible no cogerles cariño a través de este raquíptico plumón⁸⁹¹.

Acariciar sigilosamente la lana y remover la paja,
15 como un manzano en invierno, pasar hambre bajo la estera,
con ternura alargar inútilmente la mano hacia lo ajeno,
buscar a tientas en la oscuridad y aguardar con paciencia.

Que los conspiradores⁸⁹² se apresuren por la nieve
como un rebaño de ovejas y cruja la capa frágil de nieve endurecida,
20 para unos el invierno es ajeno y humo amargo para pasar la noche,
y para otros es la sal severa de ofensas solemnes⁸⁹³.

¡Oh, quién pudiera levantar un farol sobre un palo largo,
con un perro delante caminar bajo la sal de las estrellas,
y con un gallo en la olla acercarse a la casa de la adivina.
25 Y la nieve blanca, blanca corroe los ojos hasta causar dolor...

⁸⁹¹ «Intransitable plumón» (непролазный пух), en la copia de Landsberg.

⁸⁹² En dos publicaciones de la época los «conspiradores» se sustituyen por «gentecilla/gente oscura», para evitar cualquier lectura política.

⁸⁹³ La versión que aparece en la copia de Landsberg se detiene más en la actividad inquietante de los «conspiradores» y remite directamente a la imagen de la sal sobre el hacha que aparece en «Me lavé la cara de noche en el patio»:

Que los conspiradores se apresuren por la nieve,
como un rebaño de ovejas, y alguien diga:
hay sal sobre el hacha, pero ¿dónde se puede conseguir un carro
y dónde encontrar una estera, mientras duerme la aldea?

(Пусть заговорщики торопятся по снегу / Отарю овец, и кто-то говорит: / Есть соль на топоре, но где достать телегу, / И где рогожу взять, когда деревня спит? Mandelshtam, 2009: 461). El carro y la estera se asocian con el transporte de cadáveres tras una ejecución (Jazán, 1999: 164).

v.1 El comienzo del poema está marcado por una triple anáfora: кому..., кому..., кому (literalmente «para algunos..., para algunos..., para algunos...»). Se trata de una estructura adversativa de tono popular, expresiva y concisa, que se usa sobre todo en proverbios:

Кому счастье, кому ненастье (Para unos buena ventura, para otros escocedura).

Кому радость, кому горе, а попу все доход (Para unos alegría, para otros desgracia, y para el pope todo es provecho).

Aparentemente, en el poema este esquema sirve para contraponer distintas maneras de afrontar el invierno. La temática invernal abunda en la poesía y la prosa mandelshtamianas de los años veinte. El invierno, el frío y la nieve desencadenan una compleja red de asociaciones ambivalentes: la severidad del clima ruso, la historia del país, el Estado, a la vez necesario y amenazador⁸⁹⁴, la literatura decimonónica, el sacrificio, las adversidades y la integridad moral... La primera opción vital ante el mal tiempo —«*arak* y ponche de ojos azules»— remite a la imagen romántica de los banquetes de húsares, un tema frecuente en la lírica de principios del siglo XIX. El *arak*, aguardiente anisado procedente de Oriente Próximo o Asia Central, se menciona con frecuencia, por ejemplo, en la poesía festiva de Denís Davýdov (1784-1839), oficial de caballería que participó en las guerras napoleónicas, y en la lírica anacreóntica del sentimentalista Iván Dmítriev (1760-1837):

Mirad qué desolada
está toda la naturaleza en la tierra;
el otoño ha desnudado los bosques;
¡ay! y las rosas han dejado de florecer.
¿Cómo, pues, endulzamos nuestra tristeza?
Bebiendo ponche y *arak* con más frecuencia⁸⁹⁵.

«Del ponche la llama azul» (пунша пламень голубой) aparece en *El jinete de bronce* (1833) de Pushkin (1950: IV, 380) como un atributo imprescindible del «cruel invierno» (жестокая зима) sanpetersburgués⁸⁹⁶. La «llama azul» no es un símil poético: la bebida se preparaba en medio de la fiesta a partir de una mezcla de ron con varios ingredientes, incluido el azúcar que se quemaba dentro del alcohol produciendo una llamarada azul celeste. En un poema de 1917, Mandelshtam relaciona el ponche («azul el ponche arde

⁸⁹⁴ Cf., por ejemplo, en el *Rumor del tiempo* (1923): «Al mirar hacia atrás, a todo el siglo diecinueve de la cultura rusa, hecho añicos, acabado, irrepetible, que nadie se atreve y no debe repetir, quiero proclamar esa centuria como un tiempo meteorológico estable y veo en ella la unidad del “frío desmesurado” que había fundido varios decenios en un solo día corto, una sola noche, un invierno profundo, donde el terrible poder del Estado es como una estufa que produce hielo a rebosar» (Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры — разбившийся, конченный, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спавшей десятилетия в один денек, в одну ночь, в глубокую зиму, где страшная государственность — как печь, пышущая льдом, Mandelshtam, 2010: 258).

⁸⁹⁵ Посмотрите, как уныла / Вся природа на земли; / Осень роши обнажила; / Ах! и розы отцвели. / Как же грусть нам усладить? / Чаще пунш с араком пить (Dmítriev, 1967: 300). Sobre los paralelos entre la obra de Dmítriev y el poema de Mandelshtam, cf. Magomédova (1991).

⁸⁹⁶ De ahí, probablemente, las «cruelles estrellas» (v.3).

en los vasos»⁸⁹⁷) con el estilo de vida de los decembristas antes de su exilio en Siberia. Esto ha llevado a varios comentaristas⁸⁹⁸ a identificar a los «conspiradores» del v.17 con aquellos aristócratas librepensadores que fueron duramente reprimidos tras la sublevación fallida de diciembre de 1825. En el *Rumor del tiempo*, al presentar la literatura clásica rusa como un «festín en época de peste»⁸⁹⁹, el poeta vuelve a mencionar «las lucecitas azules del ponche» (голубые пуншевые огоньки) que reavivan el recuerdo «del amor propio, la amistad y la muerte» (о самолюбии, дружбе и смерти, Mandelshtam, 2010: 257). Según I. Surat (2009: 220), esos tres elementos remiten al «código de honor» (кодекс чести) de los decembristas. Finalmente, el epíteto голубоглазый («de ojos azules, ojizarco»), aparece ya en un poema de 1918 en el contexto de la música de Schubert, esta vez sin relación directa con el color azul:

Sonaba el molino, y en las canciones del huracán
se reía la embriaguez ojizarca de la música⁹⁰⁰.

H. Kirschbaum (2010: 122) relaciona esta última imagen con el romanticismo alemán, un referente importante para toda la obra mandelshtamiana.

v.2 A pesar de lo que sugiere la estructura adversativa de la frase, la segunda manera de afrontar el invierno es muy similar a la primera. Душистое с корицею вино («vino fragante con canela»), el *Glühwein* de origen alemán, es otro atributo festivo, un lujo casi imposible en los tiempos de escasez tras la revolución bolchevique, igual que el ponche o el *arak*. Quizás la única diferencia tenga que ver con el contexto: las dos bebidas fuertes eran típicas de las ruidosas fiestas de hombres jóvenes, mientras que la dulzura del vino se asocia más con el ambiente casero, «la memoria de una vida cotidiana tranquila y despreocupada»⁹⁰¹. En todo caso, parece obvio que la oposición principal se forma entre los dos primeros versos, con su «festín imaginario en época de hambre»⁹⁰², y la realidad precaria del tercero y el cuarto.

vv. 3-4 La sintaxis de estos dos versos, muy distinta de los anteriores, refuerza el contraste entre los dos mundos, uno festivo y otro humilde y desolado, en estado de hibernación⁹⁰³. La casita o «pequeña isba» (избушка) llena de humo parece ser una «isba negra» (черная, курная изба), la vivienda rural más rudimentaria. Al carecer de chimenea, el humo producido por la estufa permanece en el interior y así calienta la casa, dejando el techo y las paredes llenas de hollín. A principios del siglo XX este tipo de viviendas eran más bien un anacronismo y se asociaban con la pobreza, razón por la cual es una imagen

⁸⁹⁷ Голубой в стаканах пунш горит (Mandelshtam, 2009: 96).

⁸⁹⁸ Cf. Gaspárov (2012), Segal (1998: 686), etc.

⁸⁹⁹ Imagen que remite a una de las «tragedias breves» (маленькие трагедии) de Pushkin, cuyo título — *Festín en época de peste* («Пир во время чумы», 1832)— se ha convertido en ruso en una frase hecha que se usa para describir una actitud festiva imprudente y desafiante en medio de una situación trágica.

⁹⁰⁰ Шумела мельница, и в песнях урагана / Смеялся музыки голубоглазый хмель (Mandelshtam, 2009: 101).

⁹⁰¹ Память о спокойном бестревожном быте (Jan, 1977: 10).

⁹⁰² Воображаемый пир во время голода (Jazán, 1999: 171).

⁹⁰³ M. Gaspárov (2012: 587) considera que el primer mundo es ajeno al sujeto lírico y pertenece a los decembristas y otros revolucionarios, y el segundo es el del poeta, pero el texto del poema es demasiado ambiguo y complejo como para sostener una bipartición tan tajante.

idónea para representar la precariedad extrema que se volvió omnipresente en los primeros años del régimen soviético:

El hambre y la carencia total de todo —combustible, objetos de necesidad básica—, el predominio en la vida cotidiana de actos vitales simples y rudos creaban una sensación nada ilusoria de la semejanza de la época soviética temprana con las formas más primitivas de las sociedades humanas⁹⁰⁴.

En los testimonios de la época, personales y literarios, aparecen numerosas referencias a esa sensación de haber retrocedido en el tiempo, alejándose de la vida civilizada. Por ejemplo, en el cuento *La cueva* («Пещера», 1920), de Y. Zamiatin, el San Petersburgo invernal se describe como un mundo prehistórico y los pisos urbanos como cuevas neandertales: «Glaciares, mamuts, desiertos. Rocas nocturnas, negras, que en algo se asemejan a las casas; en las rocas hay cuevas»⁹⁰⁵. Por otro lado, la «isba negra» también encaja en el mundo de los decembristas: si el *arak* y el ponche pueden representar su estilo de vida antes de la rebelión, las humildes casas de madera corresponden al largo destierro siberiano de los rebeldes, tal y como Mandelshtam lo describe en el poema «El decembrista» («Декабрист», 1917):

Cambió su sueño ambicioso por un almacén de troncos
en un rincón oscuro de Siberia⁹⁰⁶.

El que habita esta casa parece estar desprotegido ante la influencia hostil de las estrellas. Ya en *Piedra* los astros se asociaban «con algo puntiagudo, punzante» (с чем-то игольчатым, колючим, Levin, 1998: 9), y sus «órdenes» causaban sufrimiento:

Me estremezco de frío,
¡me apetece enmudecer!
Pero en el cielo baila el oro,
me ordena cantar.

...

¡Entonces, ese es el verdadero
vínculo con el mundo misterioso!
¡Qué angustia más punzante,
qué desgracia ha ocurrido!⁹⁰⁷

Esta astrología pesimista⁹⁰⁸ sigue estando vigente en los poemas de los años veinte, en la que las estrellas son «cruelles» (жесткие), «rudas»⁹⁰⁹ (грубые), producen una sensación

⁹⁰⁴ Голод и тотальная нехватка всего — топлива, предметов элементарной нужды, доминирование в каждодневном быту простых и грубых жизненных актов создавали вполне неиллюзорное ощущение соприкосновения ранней советской эпохи с наиболее примитивными формами человеческих цивилизаций (Jazán, 1999, 164).

⁹⁰⁵ Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры (Zamiatin, 2003: 541).

⁹⁰⁶ Честолюбивый сон он променял на сруб / В глухом урочище Сибири (Mandelshtam, 2009: 96). Un almacén de troncos es la estructura básica de una isba.

⁹⁰⁷ Я вздрагиваю от холода — / Мне хочется онеметь! / А в небе танцует золото — / Приказывает мне петь. [...] Так вот она — настоящая / С таинственным миром связь / Какая тоска щемящая, / Какая беда стряслась! (Mandelshtam, 2009: 56).

⁹⁰⁸ Para la evolución del motivo de las estrellas en la obra de Mandelshtam, cf. Levin (1998: 9-10), Rayfield (1994).

⁹⁰⁹ El firmamento brillaba con rudas estrellas (Твердь сияла грубыми звездами, Mandelshtam, 2009: 122).

de ahogo («respiré la carcoma de las estrellas lácteas»⁹¹⁰) y, al parecer, no remiten a ningún tipo de orden moral:

Y no hay más luz que en la injusticia punzante de las estrellas⁹¹¹.

En esta época las estrellas también se empiezan a relacionar sistemáticamente con la sal, primero a través de comparaciones («El rayo de la estrella es como la sal en un hacha [...] La estrella se derrite en el barril, como la sal»⁹¹²) y luego a través de metáforas, como en el v.22 («caminar bajo la sal de las estrellas»). Al ser una asociación recurrente, es probable que en la expresión «órdenes saladas» (соленые приказы) el epíteto se refiera a las estrellas y no a las órdenes, de modo que se trataría de una hipálage⁹¹³. «Sal» es para Mandelshtam una «palabra símbolo» (слово-символ, Levin, 1998: 10) en la que se mezclan numerosas acepciones: la desdicha («es más limpia la muerte, más salada la desgracia»⁹¹⁴), la conciencia, el sacrificio y la lealtad⁹¹⁵, la esencia de las cosas⁹¹⁶, el sabor salado de la sangre⁹¹⁷... Como puntualiza Y. I. Levin en relación con la semántica de la sal en la obra del poeta, «en el lenguaje prosaico no existen palabras que permitan unir en un solo término todos esos sentidos movedizos e inestables que surgen en los contextos poéticos»⁹¹⁸. Por lo tanto, «sal» es un buen ejemplo de la visión mandelshtamiana de la palabra poética, en la que «el sentido... apunta en distintas direcciones» (смысл... торчит в разные стороны, Mandelshtam, 2010: 166). Aunque «las órdenes saladas de las crueles estrellas» parecen, en principio, una influencia hostil, su percepción en el poema es más bien ambivalente. El predicado дано («es dado») suele señalar un privilegio, un don especial o una vocación más allá de lo común (cf. вам дано знать тайны Царствия Божия, «A vosotros os es dado saber el misterio del reino de Dios», Marcos 4:11), por lo tanto, el doloroso cometido impuesto por los astros puede ser una misión de importancia cósmica, confiada a un elegido. El verbo перенести («trasladar»), que describe esta misión, resulta menos natural en el contexto de la frase que, por ejemplo, принести o унести («llevar(se)»), y esta extrañeza permite intuir otros matices semánticos: quizás se trata de *traducir* las órdenes estelares al lenguaje terrenal de «la

⁹¹⁰ Я дышал звезд млечных трухой (Mandelshtam, 2009: 125).

⁹¹¹ И только и свету, что в звездной колючей неправде! (Mandelshtam, 2009: 142).

⁹¹² Звездный луч — как соль на тополе [...] Тает в бочке, словно соль, звезда (Mandelshtam, 2009: 122).

⁹¹³ De hecho, la hipálage, con su fuerte efecto de extrañamiento, es un tropo muy presente en la obra de Mandelshtam (Poliakova, 1997: 112-130).

⁹¹⁴ Чище смерть, соленее беда (Mandelshtam, 2009: 122). La sal se vincula con los infortunios en la expresión rusa солоно пришлось (literalmente «lo pasó salado», es decir, «lo pasó muy mal», Ronen 1977a: 161).

⁹¹⁵ O. Ronen (1977a: 161) cita varios pasajes del Antiguo Testamento, entre ellos: «Y sazonarás con sal toda ofrenda que presentes, y no harás que falte jamás de tu ofrenda la sal del pacto de tu Dios» (Levítico, 2:13).

⁹¹⁶ Cf. «Vosotros sois la sal de la tierra» (Mateo 5:13).

⁹¹⁷ Cf., en el *Coloquio sobre Dante*, acerca de la *Odisea*: «Es un canto sobre la composición de la sangre humana, que contiene la sal del océano. El comienzo del viaje está previsto en el sistema de los vasos sanguíneos. La sangre es planetaria, solar, salada» (Это песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солонна, Mandelshtam, 2010: 179).

⁹¹⁸ В прозаическом языке нет слов, позволяющих объединить все эти зыбкие и неустойчивые значения, возникающие в поэтических контекстах, в едином термине (Levin, 1998: 10).

casita llena de humo» (Bogen, 2018: 64). También puede ser un guiño a la etimología de la palabra «metáfora», del griego «traslado».

vv.5-6 Las fuentes de calor accesibles en la «casita» son deficientes y humildes, casi humillantes. Además, la estructura elíptica de la frase no permite saber si existen realmente o tan solo representan un deseo que no se puede cumplir (Jan, 1977: 17). La obsesiva repetición de vocablos relacionados con el calor, la mayoría derivados de la misma raíz (теплый-тепло-теплота, «cálido-calor-calidez»), corresponde a una de las preocupaciones vitales del momento. Con la escasez de combustible, calentar una casa en invierno se convierte en una tarea casi imposible y un trozo de leña en un bien invaluable. Así, en el cuento «La cueva» de Zamiatin, que ya hemos mencionado, el protagonista, tras haber quemado todos los muebles de su apartamento, acaba robando un poco de leña para dar una última alegría a su mujer enferma, que se suicida poco después. En la obra mandelshtamiana de los años veinte, la preocupación por el calor va más allá de la problemática cotidiana:

Europeizar y humanizar el siglo veinte, caldearlo con un calor teleológico: esa es la tarea de los náufragos oriundos del siglo diecinueve, por la voluntad de los hados arrojados en un continente histórico nuevo⁹¹⁹.

El calor, para Mandelshtam, es el concepto central de su teoría del «helenismo» como humanización del universo a través de gestos y objetos cotidianos creados por la cultura humana:

El helenismo es rodear conscientemente al ser humano de utensilios, en vez de objetos indiferentes, convertir esos objetos en utensilios, humanizar el mundo que nos rodea, caldearlo con un finísimo calor teleológico. El helenismo es cualquier estufa a cuyo lado está sentada una persona, que aprecia su calor como algo emparentado con su propio calor interno⁹²⁰.

En «Para unos el invierno...», el calor tan solo viene de la naturaleza: la tierra y los animales. En los poemarios anteriores, especialmente en *Tristia*, tanto las aves de corral como las ovejas formaban parte de la visión mandelshtamiana del mundo clásico a la vez solemne y acogedor:

La Roma ovejuna con sus siete colinas,
el ladrido de los perros, una hoguera bajo el cielo,
el humo amargo de la morada, y un gavillero⁹²¹.

El epíteto овечий («ovejuno, de ovejas») funciona como un sinónimo poético de «cálido y apacible». Así, describiendo el catastrófico invierno de 1920 en Crimea, el poeta dice

⁹¹⁹ Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк (Mandelshtam, 2010: 119).

⁹²⁰ Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу (Mandelshtam, 2010: 76).

⁹²¹ Овечий Рим с его семью холмами, / Собачий лай, костер под небесами, / И горький дым жилища, и овин (Mandelshtam, 2009: 85).

de Feodosia —otro lugar que él asocia con el legado clásico—: «La cálida y humilde ciudad ovejuna se convirtió en un infierno»⁹²². En cuanto a la asociación de las ovejas (o pieles de oveja) con el humo y la pobreza, esta se vuelve especialmente insistente en la prosa y la poesía de los años 1920-1924. En la misma época, el poeta usa el adjetivo бестолковый («desatinado, caótico, deshilvanado, torpe») para describir tanto el movimiento desorganizado de las ovejas⁹²³, en el sentido literal, como el calor («el último calor desatinado de tranvía»⁹²⁴), en un sentido metafórico. En estos contextos, igual que en el v.6, este epíteto no tiene connotaciones negativas, sino que más bien transmite cierta idea de vulnerabilidad entrañable de un animal inocente. Finalmente, el invierno, la pobreza, los animales de corral, la lana y la paja (v.13) que forman el mundo del poema componen un cuadro que recuerda la iconografía del nacimiento de Cristo⁹²⁵.

v.8 La referencia a la cerilla como la única fuente de calor hace pensar en el cuento *La pequeña cerillera*, de H. Ch. Anderson, que Mandelshtam conocía con toda seguridad (Musátov, 2000: 245). Sin embargo, en un momento en el que los objetos cotidianos más básicos se vuelven «inalcanzables e hipervaliosos» (недостижимые и сверхценные, Segal, 1998: 690), echar de menos una cerilla es una situación perfectamente imaginable sin que hiciera falta buscar un precedente literario.

v.9 La vasija (крынка) aparece en la definición mandelshtamiana del «helenismo» en su artículo programático «La naturaleza y la palabra», escrito también en febrero de 1922:

El helenismo es un puchero para la estufa, es una horquilla, una vasija de leche, son los utensilios caseros, la vajilla, todo lo que rodea el cuerpo; el helenismo es el calor del hogar percibido como algo sagrado, toda propiedad que acerca al ser humano una parte del mundo exterior...⁹²⁶

La fórmula «*tan solo tengo...*» puede indicar que la vasija, ese último vestigio del mundo «helénico» desaparecido, está vacía, y el gesto de enseñarla a un interlocutor invisible («¡Mira!») es una manera dolorosa de reconocer la propia pobreza (Jan, 1977: 18). Aparte del concepto del «helenismo», la vasija de barro puede remitir a сосуд скудельный («vaso de barro»), una expresión arcaizante, típica en el lenguaje eclesiástico, que representa metafóricamente al ser humano como una criatura débil y caduca. Su origen se encuentra con toda probabilidad en la segunda epístola de San Pablo a los corintios⁹²⁷. En la lírica mandelshtamiana de 1921-1925, глина («barro, arcilla») también se relaciona con la idea de la fragilidad:

⁹²² Теплый и кроткий овечий город превратился в ад (Mandelshtam, 2010: 263). Para otros ejemplos, cf. Ronen (1983: 118-119).

⁹²³ Así, Feodosia «baja de la montaña» como «rebaños azules y grises de casas alegremente desatinadas» (Бежал с горы [...] голубыми и серыми отарами радостно-бестолковых домов, Mandelshtam, 2010: 265).

⁹²⁴ Бестолковое, последнее трамвайное тепло! (Mandelshtam, 2009: 140).

⁹²⁵ Cf. Magomédiva (1991: 411).

⁹²⁶ Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всё окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку (Mandelshtam, 2010: 75).

⁹²⁷ «Pero tenemos este tesoro en vasos de barro, para que la excelencia del poder sea de Dios, y no de nosotros» (2 Cor. 4:7).

¡Oh, vida de arcilla! ¡Oh, agonía del siglo!
Me temo que tan solo es capaz de entenderte aquel
que tiene la sonrisa desvalida de un ser humano
que se ha perdido a sí mismo⁹²⁸.

En el mismo poema sobre el siglo moribundo, «1 января 1924» («El 1 de enero de 1924»), aparecen «ofensas de arcilla/barro» (глиняные обиды) que recuerdan a la vez a la «vasija de barro» y la «sal severa de ofensas solemnes» (v.20).

v.10 Верещанье («chillido») es un sonido continuo, agudo y estridente que normalmente se atribuye a seres vivos, de ahí la impresión de que las estrellas se hayan animalizado⁹²⁹. El mensaje de las estrellas resulta ininteligible y tan solo irrita («cosquillea») el oído. En el imaginario de Mandelshtam, el «cosquilleo» es una sensación inquietante. Así, en otro poema de 1922 el frío que «cosquillea la nuca» («щекочет темя», Mandelshtam, 2009: 124) parece augurar una futura decapitación. En «Por una escalerilla de mano» («Я по лесенке приставной», 1922, Mandelshtam, 2009: 125), el caos amenaza con torturar o incluso matar a cosquillas (защекочет), algo que según algunas creencias eslavas son capaces de hacer las sirenas o los demonios⁹³⁰. Finalmente, en *El sello egipcio*, los sonidos exóticos de la fonética rusa «cosquillean» a la soprano italiana Angiolina Bosio como para avisarla del trágico destino que la aguarda en Rusia⁹³¹:

Le cosquillearán sus pequeñas orejas: Kreshchátik, *shchastie* («felicidad») y *shchavel* («accedera»). Le rasgará la boca el sonido «у», insólito, imposible. Y luego los oficiales de la Guardia Imperial acudirán en volandas a la misa fúnebre en la iglesia católica de Quarenghi⁹³².

De hecho, el mismo sonido *shch* se repite dos veces en el v.10: *vereSHCHanie... SHCHekóchet* («chillido... cosquillea»), con lo cual la fonética del verso recrea de alguna manera el «cosquilleo» producido por las estrellas. Otra aliteración vincula el oído (*SLuj*) con el epíteto «débil» (*SLaby*).

vv.11-12 El parentesco etimológico entre суглинок (*suGLINok*, «tierra arcillosa») y глиняная крынка (*GLÍNianaia krynka*, «vasija de barro», v.9) queda muy patente gracias a la resonancia fonética. El sujeto lírico parece estar dispuesto a amar (полюбить, «coger cariño, empezar a amar») el mundo que le rodea incluso en sus expresiones más precarias, teniendo en cuenta que el color amarillo de la hierba indica que está marchita, seca, falta de vitalidad (Jan, 1977: 20). En cuanto al misterioso «plumón», es difícil identificarlo con una realidad concreta e incluso resulta problemático situarlo en el mundo exterior o en la imaginación del sujeto lírico. Sí son indudables las connotaciones de vulnerabilidad,

⁹²⁸ О, глиняная жизнь! О, умиранье века! / Боюсь, лишь тот поймет тебя, / В ком беспомощная улыбка человека, / Который потерял себя (Mandelshtam, 2009: 137).

⁹²⁹ Y. Toddes (2019: 466) señala que a principios de los años veinte Mandelshtam tiende a adoptar una «visión biológica» (биологизация) del cielo. La expresión más clara de esta tendencia es la impactante imagen del «firmamento» que «hierve de gusanos» (твердь кишит червями) en el poema «Un concierto en la estación de tren» («Концерт на вокзале», 1921, Mandelshtam, 2009: 121).

⁹³⁰ Kólosova (2004: 17).

⁹³¹ La cantante murió de neumonía en San Petersburgo en 1859.

⁹³² Защекочит ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы». А потом кавалергарды слетятся на отпеванье в костел Гваренги (Mandelshtam, 2010: 272).

reforzadas por el epíteto жалкий (traducido aquí como «raquítico»), que se puede entender como «lastimoso, que da pena» o bien como «insignificante, débil, poco vistoso», incluso «despreciable». La expresión «coger cariño *a través* de algo (полюбить сквозь)» mezcla lo afectivo con lo espacial de una manera muy poco convencional. Como otras tantas veces en la obra de Mandelshtam, se trata de una irregularidad deliberada que «nos despierta y sacude en medio de la palabra» (будит нас и встряхивает на середине слова, Mandelshtam, 2010: 166), obligando al lector a plantearse nuevas posibilidades semánticas.

vv.13-16 En la cuarta estrofa se concentra casi la mitad de los verbos que aparecen en el poema, todos ellos en forma de infinitivo. Estas y otras formas verbales impersonales, predominantes en el texto, podrían enfatizar la actitud pasiva del sujeto lírico (Bogen, 2018: 63). Los infinitivos también contribuyen a la indeterminación semántica: no está claro si se describe algo que está ocurriendo en ese mismo instante o bien se trata de un recuerdo, un deseo, una queja o el destino impuesto por las estrellas. En todo caso, la actividad es mínima, como si el sujeto lírico estuviera sumido en un estado de hibernación: pasa hambre, espera y hace gestos casi imperceptibles. La mayoría de los predicados son cenestésicos, centrados en las sensaciones internas o percepciones táctiles. En el mundo del poema, el tacto parece ser el sentido predominante, puesto que incluso las percepciones auditivas y visuales se plasman a través de metáforas táctiles: el chillido cosquillea el oído (v.10) y la nieve corroe los ojos (v.24)⁹³³.

v.13 La lana y la paja —elementos prístinos de la cultura material humana— se mencionan en un contexto parecido en el poema de Serguéi Yesenin «Los barcos de yeguas» (Кобыльи корабли, 1919), que Mandelshtam, muy atento a la poesía del momento, tenía que haber leído. Ante una catástrofe cósmica, en la que no es difícil reconocer la revolución bolchevique, el poeta no tiene otra opción que volver a la vida más primitiva, mezclándose con el mundo animal:

Si quieres casarte, poeta,
cásate con una oveja en el presepio,
Comulga con paja y lana⁹³⁴.

El sueño de regresar a un modo de vida primitivo, rural, en contacto estrecho con los animales (cf. «un poco de estiércol cálido de gallina», etc.) y lejos de las conmociones del mundo humano, parece una constante en los testimonios de los primeros años tras la revolución. Así, el filósofo Vasili Rózanov (1856-1919) poco antes de morir confesó, aquejado por el hambre y la enfermedad, que tenía envidia de Polifemo:

⁹³³ Para A. Zhuchkova (2015: 113), «la modalidad kinestética» (кинестетическая модальность) predomina en toda la poesía de Mandelshtam frente a las modalidades visuales y auditivas. Según sus cálculos, a esta modalidad corresponde un 75,3% de predicados utilizados por el poeta.

⁹³⁴ Если хочешь, поэт, жениться, / Так женись на овце в хлеву. / Причащайся соломой и шерстью (Yesenin, 1997: II, 79). Citado por Ronen (1983: 119).

Cuánta cuajada tenía en su cueva, ¿recuerda usted? [...] Me gustaría ser Polifemo, llevar a pastar a cabras y ovejas y chupar su leche con mi propia boca⁹³⁵.

La repetición del sonido *sh* (*SHerst*, «lana», *voroSHit*, «remover») recrea el susurro de la paja, igual que ocurre en el díptico del pajar⁹³⁶, donde también se concentran palabras como *SHerst* («lana»), *SHurSHat* («susurrar») o *cheSHuiá* («escamas»).

v.14 El hambre, que se presenta aquí como un estado inevitable de la naturaleza invernal, era un tema de actualidad tan flagrante como la falta de combustible, con innumerables referencias en cartas, diarios y obras de ficción (Segal, D., 1998: 686). En sus artículos de los años veinte, Mandelshtam conceptualiza el hambre como una categoría universal que afecta a todos los niveles de la existencia:

La gente está hambrienta. El Estado está más hambriento todavía. Pero hay algo todavía más hambriento: el tiempo⁹³⁷.

Порожа, un tipo de estera muy ruda hecha de corteza de tilo, que servía entre otras cosas para proteger los árboles frutales de las heladas, suele asociarse con la pobreza extrema:

Entonces llegó a la plaza un Mendigo,
enfermo, apestoso, envuelto en una estera rota⁹³⁸.

Por otro lado, la estera muchas veces aparece en la poesía rusa como atributo funerario:

En un presidio, envuelta en estera,
me enterrarán⁹³⁹.

¿Gumiliov Nikolái?
En Oriente.
(En una estera ensangrentada,
en un carro lleno...)⁹⁴⁰.

Tal y como señala M. Gaspárov (2012: 589), «un carro para transportar cadáveres y una estera para taparlos eran un lugar común en los rumores sobre los fusilamientos de la Checa»⁹⁴¹. Ello permite suponer que la mención de la estera junto al carro y el hacha en la versión del manuscrito de Langsberg (vv.19-20) también remitía a las víctimas de una ejecución:

Hay sal sobre el hacha, pero ¿dónde se puede conseguir un carro
y dónde encontrar una estera, mientras duerme la aldea?

⁹³⁵ Сколько он имел творогу у себя в пещере, помните? [...] Я хотел бы быть Полифемом и пасти коз и овец, а молоко бы у них высасывал собственным ртом (Rózanov, 2004: 370).

⁹³⁶ «No sé desde cuándo» («Я не знаю, с каких пор») y «Por una escalerilla de mano» («Я по лесенке приставной»), Mandelshtam, 2009: 125.

⁹³⁷ Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время (Mandelshtam, 2010: 53).

⁹³⁸ Тогда пришел на площадь Нищий, / Больной, смердящий, в рогоже драной (Erenburg, 2000: 302).

⁹³⁹ В остроге, и обернута рогожей, / Зарыта буду я (Balmont, 1969: 408). El poema fue escrito en 1915.

⁹⁴⁰ Гумилев Николай? / На Востоке. / (В кровавой рогоже, / На полной подводе...) (Tsvetáieva, 1994: 279, citado por Jazán, 1999:164). El poema hace alusión al fusilamiento del fundador del «Gremio de los poetas» en 1921.

⁹⁴¹ Телега, чтобы вывозить трупы, и рогожа, чтобы их прикрывать, — общее место молвы о расстрелах Чека.

En el poema «En un trineo bajo cubierto de paja» («На розвальнях, уложенных соломой», 1916, Mandelshtam, 2009: 91) la estera que tapaba a los protagonistas era «aciaga» (погожей роковой), al parecer como premonición de una muerte violenta. Teniendo en cuenta estas connotaciones fúnebres, la estera del v.14 se presenta como un objeto ambivalente, que a la vez protege del frío y amenaza con convertirse en un sudario.

v.15 El gesto de alargar la mano «hacia lo ajeno» puede estar relacionado con la impresión —muy generalizada en la desesperada situación del momento— de que en la incipiente economía soviética no había manera legal de acceder a los objetos más básicos si uno no formaba parte de la nueva clase privilegiada (Jazán, 1999: 172). Un trueque, una limosna o un hurto parecían la única solución; recordemos al personaje de Zamiatin, quien acaba robando dos trozos de leña para calentar su casa por última vez. En el poema, el gesto es más bien instintivo y no parece tener ninguna consecuencia práctica: el adverbio que caracteriza ese gesto, бессмысленно, se puede entender como «inútilmente» o bien como «de una manera absurda, irracional, sin sentido». Por sus posibles acepciones, tiene cierta semejanza con el adjetivo бестолковый («desatinado, caótico, torpe»). Para M. Gaspárov (2012: 588), el desatino, el absurdo y la ternura son las últimas impresiones y sensaciones confusas del sujeto lírico, quien está a punto de morir de frío y de hambre.

v.16 En el artículo «Sobre la naturaleza de la palabra», la búsqueda a tientas se relaciona con un intento de superar la falta de estructura que Mandelshtam achacaba a la cultura rusa. Al expresar su admiración por el controvertido filósofo Vasili Rózanov, Mandelshtam dice:

Me parece que Rózanov estuvo toda la vida buscando a tientas en el vacío blando, tratando de dar con las paredes de la cultura rusa. Como algunos otros filósofos rusos [...], no era capaz de vivir sin muros, sin una acrópolis. Todo cede, todo es poroso, blando y dócil. Pero nosotros queremos vivir históricamente, llevamos dentro una necesidad imperiosa de encontrar la nuez dura de un kremlin, de una acrópolis, independientemente de cómo se llame este núcleo: Estado, Sociedad o Iglesia⁹⁴².

La actitud de Rózanov, igual que el gesto del sujeto lírico en el poema, podría relacionarse con un intento de buscar algo sólido en medio del caos.

v.17-18 Varios comentaristas han identificado a los «conspiradores» con los decembristas, los asesinos del emperador Pablo I o los participantes de varios motines contra el poder soviético encabezados por oficiales del ejército zarista, entre ellos Nikolái Gumiliov. No obstante, ninguna de estas interpretaciones resulta avalada por el texto definitivo del poema ni por sus versiones intermedias. Por ejemplo, el hecho de que los «conspiradores» fueran sustituidos por люди/людишки темные («gente / gentecilla oscura») en dos de las tres versiones publicadas más bien nos aleja de la imagen romántica de aristócratas revolucionarios. Un efecto parecido produce la comparación de los conspiradores con un rebaño de ovejas. Ese rebaño parece no tener nada que ver con el p

⁹⁴² Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям [...], он не мог жить без стен, без акрополя. Всё кругом подается, всё рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, всё равно как бы ни называлось это ядро, — государством, обществом или церковью (Mandelshtam, 2010: 71).

«calor de oveja» (овечье тепло) del v.6: no se asocia con la calidez, la paz y la humildad, sino con una especie de violencia desorganizada, una «sublevación plebeya» (*plebeian uprising*, Ronen, 1983: 119). Una imagen similar aparece en un poema de 1915, en el que las ovejas, «ultrajadas, se van a las colinas / cual plebeyos descontentos con Roma»⁹⁴³. Aunque no podamos identificar con claridad a los conspiradores, resulta evidente que su agitación colectiva representa una actitud vital que nada tiene que ver con el sujeto lírico, pasivo y solitario. Algunos comentaristas han interpretado este contraste como la decisión del poeta de renunciar a cualquier tipo de oposición violenta en grupo, eligiendo un camino de soledad y marginación voluntaria (Segal, D., 1998: 686). Dejando al margen las interpretaciones políticas, A. Jan (1977: 24) supuso que la multitud apresurada, su movimiento caótico en la oscuridad y el crujido de la nieve eran atributos del caos terrenal, de la misma manera que el chillido de las estrellas representaba el caos cósmico, ambos hostiles para el «yo». La estructura sintáctica de los vv.17-18 es ambigua, como otras tantas veces en la lírica de Mandelshtam. La oración subordinada Пусть заговорщики торопятся... («Que los conspiradores se apresuren...») puede tener tanto un sentido desiderativo («quiero que los conspiradores se apresuren») como un sentido concesivo («aunque los conspiradores se apresuren»). «La capa de nieve endurecida» corresponde a una sola palabra en ruso, наст, por lo tanto, la versión original del v.18 es mucho más concisa que la traducción.

vv.19-20 Vuelve a aparecer la misma estructura adversativa que figuraba al principio del poema (кому... кому..., «para unos... para otros...»), pero no hay un paralelismo exacto entre las opciones que se presentan al principio y al final del poema. La «casita llena de humo» y el «humo amargo para pasar la noche», las «órdenes saladas de las crueles estrellas» y la «sal de las ofensas solemnes» forman correspondencias obvias, pero el *arak*, el ponche y el vino con canela no parecen tener ningún paralelo en la penúltima estrofa⁹⁴⁴. El ajenjo, conocido por su amargura y fuerte olor, juega un papel importante en la vida rural tradicional de los eslavos, y su presencia en una isba puede tener numerosas justificaciones. Por ejemplo, esta planta se utilizaba en ritos mágicos para proteger la casa de sirenas, brujas y otros seres malignos o de la caída de un rayo; en el tratamiento de todo tipo de enfermedades y como remedio contra los ratones⁹⁴⁵. Aparte de implicaciones etnológicas, en el contexto del poema también parece relevante el simbolismo del ajenjo como «cruel estrella» en el Apocalipsis (8:10-11):

El tercer ángel tocó la trompeta, y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas. Y el nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas.

La equiparación del destino de Rusia con el Apocalipsis se hizo muy frecuente inmediatamente después de la revolución bolchevique. Basta con recordar «El

⁹⁴³ Обиженно уходят на холмы, / Как Римом недовольные плебеи (Mandelshtam, 2009: 84).

⁹⁴⁴ Según M. Gaspárov (2012: 595), las «ofensas» tienen que atribuirse a los «conspiradores», asociados a su vez con el *arak* y el ponche. Con todo, no hay ninguna clave textual que permita establecer este paralelo de una manera inequívoca.

⁹⁴⁵ Cf. Kólosova (2004).

Апокалипсис de nuestro tiempo» («Апокалипсис нашего времени», 1917) de Rózanov, donde la revolución bolchevique se interpreta como el fin catastrófico de la historia rusa.

v.20 La palabra *обида*, que traducimos aquí como «ofensa», corresponde a un concepto peculiar típico de la mentalidad rusa (Zalizniak *et al.*, 2012: 12) y por ello no tiene un equivalente claro en la mayoría de otros idiomas. En el diccionario de Yevguénieva (2000) se describen dos acepciones de esta palabra:

1. Un disgusto, una ofensa causada injustamente.
2. El sentimiento producido por ese disgusto⁹⁴⁶.

Según Zalizniak *et al.* (2012: 244), *обида* es una combinación de pena, que uno siente hacia sí mismo, y reproche hacia otra persona. Este concepto está basado en la idea de la injusticia: el afectado interpreta la acción de su «ofensor» como algo que va en contra de lo debido, lo justo. El sentimiento de *обида* suele caracterizarse como «amargo» (горькая *обида*). Con ello, en los vv.19-20 se da una concentración excepcional de amargura: del «humo amargo» al ajeno y las ofensas. La metáfora de «la sal de las ofensas» también remite a una amargura concentrada (Gaspárov, M., 2012: 589). El concepto de *обида* («ofensa») está muy presente en el vocabulario mandelshtamiano, tanto en la prosa como en la poesía, con matices semánticos peculiares. Lo más llamativo es quizás la ambivalencia de esta emoción en el lenguaje del poeta, teniendo en cuenta que normalmente *обида* se percibe como un sentimiento unívocamente negativo:

La ofensa cruel me hace feliz
y, en una vida que parece un sueño,
envidia secretamente a cualquiera
y estoy enamorado secretamente de cualquiera⁹⁴⁷.

Mandelshtam hereda esta acepción ambivalente de *обида* de uno de sus poetas preferidos, el simbolista Innokenti Ánnenski (1855-1909), en cuya obra esta palabra remite «no solo a la sensación de estar maltratado por la vida, sino también a la valentía de vivir»⁹⁴⁸. En su «Carta sobre la poesía rusa» («Письмо о русской поэзии», 1922), hablando de Ánnenski con una gran admiración, Mandelshtam cita un fragmento de su poema sobre una muñeca tirada una y otra vez en una catarata para la diversión de los visitantes:

La ofensa de la muñeca es para el corazón

⁹⁴⁶ 1. Несправедливо причиненное огорчение, оскорбление. 2. Чувство, вызванное таким огорчением.

⁹⁴⁷ Я счастлив жестокой обидою, / И в жизни, похожей на сон, / Я каждому тайно завидую / И в каждого тайно влюблен (Mandelshtam, 2009: 50). Al citar este poema de 1910, S. Avérintsev (2011: 55) señaló que se trataba de «un fenómeno casi único en toda la historia de la poesía mundial: es muy difícil encontrar en cualquier otra parte esa combinación de la psicología todavía inmadura de un joven, casi un adolescente, con una madurez tan perfecta de la observación intelectual y una descripción poética de esta psicología» (едва ли не уникальное явление во всей истории мировой поэзии: очень трудно отыскать где-нибудь еще сочетание незрелой психологии юноши, чуть ли не подростка, с такой совершенной зрелостью интеллектуального наблюдения и поэтического описания именно этой психологии).

⁹⁴⁸ Не только о внутренней уязвленности жизнью, но и о мужестве жить (Musátov, 2000: 244).

más lastimosa que la ofensa propia⁹⁴⁹.

En «Para unos el invierno...», el hecho de que las ofensas sean «solemnes» también aporta connotaciones ambivalentes. Curiosamente, el carácter de Mandelshtam se ha descrito en esos mismos términos, como обидчивый («sensible, fácil de ofender, herir») y торжественный («solemne»):

Era sensible y solemne; la solemnidad, diría yo, era el rasgo más típico de su configuración espiritual; este pequeño judío jubiloso era solemne como una fuga⁹⁵⁰.

vv.21-22 Los atributos que acompañan al sujeto lírico en su peregrinación imaginaria a casa de la adivina —el farol y el perro— se han relacionado con la imagen proverbial de Diógenes de Sinope, filósofo que se llamaba a sí mismo «perro» y era conocido por llevar un farol encendido en pleno día para tratar de encontrar a un solo hombre honesto (Segal, D., 1998: 686). La situación precaria del sujeto lírico e incluso la vasija que lleva en la mano también recuerdan al cínico ateniense, de quien se decía que vivía en una tinaja y no poseía otra cosa que un cuenco de barro. La postura marginal de Mandelshtam en la nueva literatura soviética controlada por el Estado, su conocido desprecio hacia el confort y su fama de excéntrico o inadaptado permiten verlo como «una especie de Diógenes del siglo XX»⁹⁵¹, que contrapone la postura antisocial «diogénica» al totalitarismo estatal «platónico» (Jazán, 1999: 168). Igual que en «Me lavé la cara de noche en el patio» («Умывался ночью на дворе», 1921), la palabra звезды («estrellas»; en este caso en forma de genitivo звезд) aparece aquí en su versión poética y arcaica, *zvEzd*, en vez de la opción neutra *zvIOzd* (Toddes, 2019: 466). Junto con el metro y algunos elementos del vocabulario («solemnes», la exclamación «¡oh!»), este detalle fonético confiere al poema un característico tono elevado que acaba contagiando incluso el vocabulario más llano («estiércol», «estera», «chillidos», etc.).

v.23 La incertidumbre que se instaló en el país, los temores relacionados con una posible guerra u otra catástrofe mundial reavivaron el interés por las prácticas mágicas para adivinar el futuro. Según un artículo publicado en el periódico *Nakanune* en 1922, en el mercado de la plaza Sújarevskaja de Moscú se ofrecían todo tipo de servicios de predicción, y la demanda de estos servicios era muy alta (Segal, D., 1998: 684). El poema, que a primera vista puede parecer atemporal, «refleja de una manera muy íntima muchos problemas actuales de su tiempo»⁹⁵², sea la obsesión por saber el futuro, la precariedad y el hambre.

v.24 La nieve que corroe los ojos culmina una larga serie de imágenes que remiten a la aspereza, acritud o amargura, desde el humo y la sal hasta el amor propio herido (Jan,

⁹⁴⁹ Сердцу обиды куклы / Обиды своей жалчей (Ánnenski, 1990: 93).

⁹⁵⁰ Он был обидчив и торжественен; торжественность, пожалуй, даже была самой характерной чертой его духовного строя; этот маленький ликующий еврей был величествен — как fuga (fragmento de los diarios inéditos de N. Punin citados por Parnís [1991: 190]).

⁹⁵¹ Своего рода Диоген XX века (Jazán, 1999: 167).

⁹⁵² Очень интимно отзывающееся на многие актуальные проблемы времени (Segal, D., 1998: 686).

1977: 14-15). En otro poema de principios de los años veinte el color blanco de la nieve y de la sal se asocian con la conciencia:

La calle está a oscuras,
y, como si echaran sal en el camino empedrado,
albea la conciencia delante de mí⁹⁵³.

⁹⁵³ На улице темно, / И, словно сыплют соль мощеною дорогой, / Белеет совесть предо мной (Mandelstam, 2009: 138).

El pajar

No sé desde cuándo

y

Por una escalerilla de mano

Ambos poemas se publicaron en noviembre de 1922 en la revista *Gostínitsa dlia puteshéstvuiushchij v prekrásnom* bajo un título común, «El pajar» («Сеновал»). En el archivo mandelshtamiano en la Universidad de Princeton se conservan borradores que permiten reconstruir varias etapas del proceso creativo: a las cuatro estrofas del poema I se fueron añadiendo varias cuartetas nuevas, pero, tras experimentar con el orden de las estrofas, el poeta acabó volviendo a la versión inicial del poema I, con ligeras variaciones en algunos versos, y unió las estrofas nuevas en el poema II (Gaspárov, M., 2002: 278-286). Grupos de poemas surgidos a partir de una o varias estrofas, algún verso u otro elemento común son recurrentes en la obra mandelshtamiana. Nadezhda Mandelshtam (2014, I: 280) los llamaba «dobletes» («двойчатки») y los describía como «brotes dobles sobre una misma raíz» (двойные побеги на одном корню), recomendando leerlos siempre juntos aunque se publicaran como textos independientes. Los dos poemas de «El pajar» son un buen ejemplo de este tipo de «dobletes». A pesar de ser reproducidos en *Segundo libro* (1923) y en *Poemas* (1928) en orden invertido y sin un título común que los uniera expresamente, siguen conservando un vínculo evidente. En la mayoría de las ediciones actuales suele figurar como definitiva la versión que aparece en el poemario de 1928, con una serie de cambios manuscritos introducidos por el autor en 1936 a partir de los borradores de 1922. La trama esencial del díptico —«el poeta pasa la noche en un pajar y medita sobre la creación poética»⁹⁵⁴—se reconstruye con relativa facilidad a partir del segundo poema, pero el lenguaje intensamente metafórico y numerosas imágenes enigmáticas se resisten a toda interpretación unívoca. La mayoría de los comentaristas coinciden en que estos poemas están estructurados en torno a la oposición entre el caos y el cosmos, que podría reflejar el conflicto entre la naturaleza y la cultura, la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco o bien el contraste entre el lenguaje poético basado en el sentido y los experimentos futuristas con el aspecto fonético de la palabra más allá de toda referencialidad (*zaum*)⁹⁵⁵. Finalmente, hay quien considera que se trata de cuestionar la pertinencia de escribir poesía en un momento histórico en el que el mundo parece venirse abajo⁹⁵⁶. Hay poco consenso en la lectura de imágenes individuales, hasta tal punto que algunas de ellas (la Osa, la tiniebla, etc.) han sido identificadas con el caos o con el cosmos dependiendo de las impresiones personales de cada comentarista. Aunque el poema II ayuda en cierta medida a comprender la situación base del poema I, la lectura conjunta de ambos textos resulta desconcertante, dado que ellos llevan a conclusiones diametralmente opuestas: en el primero el mundo humano («la sangre rosada») y la

⁹⁵⁴ *The poet is spending the night in a hayloft and meditating on poetic creation* (Taranovsky, 1976: 22).

⁹⁵⁵ Por ejemplo, M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 640), Ronen (2002: 87) y M. Gaspárov (2016), Ronen (2002: 85) respectivamente.

⁹⁵⁶ Todd (2019: 432).

naturaleza («tintineo de hierbas secas») tienen que recuperar el vínculo perdido, y en el segundo se separan (M. Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 640). El lenguaje del díptico es más hermético que el de los dos primeros poemarios, y tanto la indeterminación semántica como el papel fundamental de distintas correspondencias fonéticas (aliteración, paronomasia) reflejan el interés de Mandelshtam por la obra del recién fallecido Velemir Jlébnikov (1885-1922), uno de los creadores del *zaum*. En este sentido, «El pajar» parece estar a caballo entre la «poética del sentido» acuñada por el propio Mandelshtam y ciertas tendencias del futurismo patentes en la lírica de Jlébnikov y Pasternak, de la misma manera que la obra tardía de Claude Monet se sitúa entre el arte figurativo y la abstracción.

El parentesco entre los dos poemas queda acentuado por el uso de una estructura rítmica peculiar, muy poco frecuente en la lírica mandelshtamiana de los años veinte y usada con moderación en el resto de su obra. Se trata de un tipo de *dólnik*, una forma de versificación a caballo entre el sistema silabo-tónico y el tónico, muy popular entre poetas modernistas, en la que a un número determinado de sílabas tónicas o fuertes (ictus) en cada verso corresponde un número indeterminado de sílabas átonas, que puede variar de 1 a 2. Con ello «la expectativa rítmica no desaparece, pero se vuelve más difusa» (ритмическое ожидание не исчезает, но становится расплывчатее, Gaspárov, M., 1993: 135). En este caso, es un *dólnik* de 3 ictus muy irregular, en el que a veces faltan sílabas átonas entre los ictus y en algunos versos también falta algún ictus (Plunguián, 2011: 368). Las rimas consonantes agudas son exactas, es decir, resultan menos innovadoras que el ritmo de los poemas, y siguen el esquema cruzado tradicional, abab.

I

No sé desde cuándo

- 5 ha empezado esta cancioncilla:
¿será que por ella susurra el ladrón,
tintinea el príncipe de los mosquitos?

Me gustaría de nada

- hablar una vez más,
10 susurrar con una cerilla, con el hombro
despejar la noche, despertarla.

Quién pudiera dispersar, almiar tras almiar,
el gorro del aire que abruma.

Descoser, desgarrar el saco,

15 henchido de alcaravea⁹⁵⁷.

Para que el vínculo de la sangre rosada,
el tintineo de esas hierbas secas,
hurtado, se vuelva a encontrar
tras un siglo, un pajar, un sueño.

⁹⁵⁷ Siguiendo la práctica habitual de la mayoría de las ediciones en ruso desde la de Járdzhiev (Mandelstam, 1978), incluimos en el texto principal la versión de esta estrofa que Mandelstam apuntó en un ejemplar de *Poemas* (1928) en 1936. La versión que figura en los poemarios impresos de 1923 y 1928 tiene una carga metafórica algo menor:

Elevar, como un almiar sofocante,
el aire que abruma como un gorro,
remover el saco,

henchido de alcaravea (Приподнять, как душный стог, / Воздух, что шапкой томит, / Перетряхнуть мешок, / В котором тмин зашит, Mandelstam, 2009: 462).

II

20 Por una escalerilla de mano
trepé a un pajar desgredado:
respiré la carcoma láctea de las estrellas,
respiré la plica del espacio.

Y pensé: ¿para qué despertar
25 el enjambre de resonancias alargadas,
tratar de atrapar en esa eterna trifulca
la prodigiosa armonía eólica?

Las estrellas en el cazo de la Osa son siete.
Los buenos sentidos en la tierra son cinco.
30 Se hincha, tintinea la tiniebla,
y crece, y tintinea de nuevo.

Un enorme carro sin cabalgadura
se eriza en medio del universo.
El caos ancestral del pajar
35 cosquilleará, cubrirá de polvo...⁹⁵⁸

Susurramos con escamas que no son nuestras,
cantamos a contrapelo del mundo,
afinamos la lira, como si nos apresurásemos
a que nos crezca un vellocino vedijoso.

40 A los jilgueros caídos del nido
los segadores devuelven a su sitio:
me escaparé de las filas ardientes
y volveré a la escala sonora natal.

Para que el vínculo de la sangre rosada
45 y el tintineo maniseco de la hierba
se despidan: la una, conteniéndose,
y la otra, al sueño transracional.

⁹⁵⁸ Esta estrofa, que aparece en los borradores de 1922, quedó omitida en todas las publicaciones y fue restituida por el poeta, a mano, en 1936, en el ejemplar de *Poemas* ya mencionado.

vv.1-2 El poema empieza como una «adivinanza» (загадка, Gaspárov, M., 2016), una sucesión de incógnitas que resulta difícil ubicar con certeza en el plano real o en el plano metafórico. El propio espacio en el que se desarrolla la trama lírica —сеновал («el pajar») — no se menciona hasta el último verso. Lo más seguro es que este efecto de indeterminación fuera premeditado. Para conseguirlo, el poeta prescindió del título que aparecía en la primera publicación y llevó al segundo lugar el poema II, que permitía reconstruir la situación «real» desde el principio («Por una escalerilla de mano / trepé a un pajar desgredado»). Los borradores de varios poemas permiten ver que esta omisión de claves interpretativas era una de las estrategias preferidas de Mandelshtam, quien solía cambiar el orden de las estrofas o eliminar fragmentos aparentemente esenciales para la trama con tal de evitar una lectura obvia⁹⁵⁹. Песнь («canto»), песня («canción») y «песенка» («cancioncilla»), referencias tradicionales a la poesía lírica, aparecen con frecuencia en la obra mandelshtamiana. El diminutivo «cancioncilla» parece estar asociado en su imaginario con la simplicidad formal o el tono sencillo. No comporta ninguna connotación peyorativa, puesto que Mandelshtam denomina así obras de sus poetas preferidos: Pushkin y Verlaine⁹⁶⁰. En el poema de 1922, la «cancioncilla» tiene una existencia independiente del sujeto lírico, lo precede en el tiempo y, por lo tanto, no puede ser obra suya. Parece pertenecer a un «mundo prístino» (первозданный мир, Gaspárov, M., 2016) y quizás ni siquiera tiene origen humano⁹⁶¹.

vv.3-4 Aunque la sintaxis de estos versos es ambigua, la mayoría de los comentaristas coincide en que el ladrón y el «príncipe de los mosquitos» son lo mismo: un mosquito que «roba la sangre» (ворует кровь, Gaspárov, M., 2002: 380) y zumba («tintinea») en la oscuridad en medio del heno susurrante. El «príncipe de los mosquitos» o «príncipe mosquito» (комариный князь), según K. Taranovsky (2000: 47), podría ser una referencia a la oda jocosa de Gavrili Derzhavin (1743-1816) «Elogio al mosquito» («Похвала комару», 1807). En ella, el mosquito se presenta como una fuerza imparable de la naturaleza, se le compara con un «príncipe de la Horda de Oro» (ордынский князь), un barco de guerra, un elefante, un dragón e incluso con las almas «que vuelan en la eternidad» (кои в вечности витают, Derzhavin, 1957: 340). El propio poeta asegura que su aspiración es, al morir, convertirse en un mosquito:

¡Ojalá yo también, exaltado,
cantando canciones en el palacio del paraíso,
me convirtiera en un mosquito celestial!⁹⁶²

⁹⁵⁹ En su artículo imprescindible sobre esta técnica de «omisión de claves» (отбрасывание ключей) en la génesis de la obra mandelshtamiana, Mijaíl Gaspárov (1995: 219-220) la relaciona con la tendencia modernista de atribuir al lector un papel cada vez más activo en la interpretación de las obras literarias.

⁹⁶⁰ Cf. Mandelshtam (2010: 6, 89, 96).

⁹⁶¹ Como casi todas las demás imágenes del poema, la «cancioncilla» se ha interpretado de maneras muy variadas y a veces contradictorias. Por ejemplo, O. Ronen (2002: 86), a diferencia de Gaspárov, considera que no representa la música del caos primordial, sino la tradición poética.

⁹⁶² О! когда бы я, в восторге / Песни в райском пев чертоге, / Комаром небесным стал! (Derzhavin, 1957: 341).

Por su relación con la poesía y la naturaleza, el mosquito de Derzhavin parece el prototipo más probable del «príncipe de los mosquitos» mandelshtamiano⁹⁶³. Con todo, M. Gaspárov (2016) también menciona como una posible fuente el *Cuento del zar Saltán* («Сказка о царе Салтане», 1831), de Pushkin, donde el joven príncipe Gvidón se convierte tres veces en mosquito para poder visitar a escondidas, como un ladrón, el palacio de su padre el zar. Si el «mosquito» se asocia con Derzhavin y Pushkin, el «ladrón» tiene que ver con otro de los poetas favoritos de Mandelshtam, François Villon:

La propiedad atrajo a Villon toda la vida, como una musical sirena, y lo convirtió en ladrón... y en poeta. Vagabundo miserable, se apropia de los bienes para él inaccesibles a través de su ironía punzante⁹⁶⁴.

Tal y como señala Clare Cavanagh (1995: 54), los poetas modernistas, y entre ellos Mandelshtam, sintieron la necesidad de configurar una tradición hecha a su medida, «apropiándose» de obras y autores a veces muy alejados de los respectivos cánones nacionales, «convencidos de que su única vía hacia la tradición consistía en mendigar, pedir prestado o robar la historia que les hacía falta a sus precursores poéticos involuntarios»⁹⁶⁵. Más tarde, en la *Cuarta prosa*, Mandelshtam (2010: 350) formulará su teoría de la verdadera literatura, la que se escribe sin permiso, como «aire robado» (ворованный воздух), y alardeará con sarcasmo de su condición de «ladrón» frente a los escritores oficialmente reconocidos que lo habían acusado de plagio⁹⁶⁶:

No tengo manuscritos, no tengo cuadernos de notas, no tengo archivos. [...] ¡Qué demonios voy a ser un escritor! ¡Fuera de aquí, idiotas! Eso sí, tengo muchos lápices, todos ellos robados y multicolores⁹⁶⁷.

La acción que se le atribuye al ladrón es шуршать, o sea, producir un ruido sordo de fricción, como el sonido de una hoja de papel arrugada, el frufrú de una tela o el crepitar de la hierba seca. Elegimos el verbo «susurrar» porque es el que más se aproxima a la cualidad onomatopéyica de *shurshat*. Como veremos más adelante, la recreación de los sonidos que habitan el pajar o el caos nocturno es una constante en el poema. Para hablar del sonido producido por un mosquito, los verbos más habituales serían жужжать o зудеть («zumar»). El verbo звенеть suele describir un sonido no necesariamente alto, pero más bien agudo, muchas veces con tonos metálicos, como en el caso de una

⁹⁶³ En *El sello egipcio* (1928) aparece otro mosquito que «tintinea» (звенит), el «pequeño príncipe patiabierto», «príncipe de la mala suerte» (маленький князь-раскоряка, князь невезенья, Mandelshtam, 2010: 300). En algunas ocasiones se le ha identificado directamente con el «príncipe de los mosquitos» del poema I (Taranovsky, 2000: 48), y, aunque el paralelo es llamativo, no parece proporcionar claves para entender mejor ambas imágenes.

⁹⁶⁴ Собственность всю жизнь манила Виллона, как музыкальная сирена, и сделала из него вора... и поэта. Жалкий бродяга, он присваивает себе недоступные ему блага с помощью острой иронии (Mandelshtam, 2010: 18).

⁹⁶⁵ *Convinced that their only route to tradition was to beg, borrow, or steal the history they required from unwitting poetic precursors*. Para la noción del robo en el modernismo ruso, cf. Klamann (2014).

⁹⁶⁶ Se trataba de la revisión, encargada por una editorial, de una traducción ya existente de la novela del escritor belga Charles de Coster, que se publicó erróneamente como traducción de Mandelshtam.

⁹⁶⁷ У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архивов. [...] Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много — и все краденые и разноцветные (Mandelshtam, 2010: 350).

campanilla o un timbre. También se utiliza para referirse a los oídos que zumban. En el lenguaje literario, este verbo puede utilizarse en muchos contextos, para hablar de mosquitos, de música o de una flecha en el vuelo. La organización sintáctica de los vv.3-4 también es bastante peculiar y refuerza la impresión de que el sentido no es del todo abarcable. El ladrón-mosquito (o el mosquito y el ladrón, si son dos figuras distintas) «susurra» y «tintinea» *por* la «cancioncilla». Si entendemos la preposición *по* (su análogo más cercano en español es «por») en el sentido espacial, como en la expresión *идти по улице* («caminar por la calle»), tenemos que imaginarnos la canción como un objeto en el espacio por el que es posible moverse. En el primer verso del poema II (v.17) aparece la palabra «escalerilla», que tan solo se diferencia de «cancioncilla» en una letra: *пésenka* – *lésenka*, y esta correspondencia sonora ayuda a establecer un vínculo entre ambas palabras, como si la primera cumpliera las funciones de la segunda (Gaspárov, M., 2016). Por otro lado, la preposición *по* se utiliza en expresiones como *плакать по кому-то* («llorar por alguien»), así que nada impide entender el susurro y el tintineo como metáforas del llanto, y en este caso el ladrón-mosquito estaría llorando por una canción ancestral desaparecida, probablemente tan inaccesible para él como para el poeta. La analogía del «tintineo» del mosquito con el llanto resulta especialmente pertinente porque en el poema de Borís Pasternak «La estepa» («Степь», 1917), que varios comentaristas consideran fuente de muchas imágenes de «El pajar»⁹⁶⁸, se menciona dos veces el «llanto del mosquito/de los mosquitos» (*комариный плач*)⁹⁶⁹ como parte del paisaje seco de la estepa. Finalmente, los vv.3-4 también pueden entenderse como una anomalía gramatical. Según M. Gaspárov (2016), se trata de una atribución deliberadamente incorrecta de la preposición *по* a ambos verbos, puesto que lo normal hubiera sido decir «un ladrón sube sigilosamente por una escalera», pero el mosquito más bien debería «tintinear una canción» y no «*por* una canción» (*звенеть песенку*). Como vemos, el alto nivel de indeterminación en distintos aspectos del texto tan solo permite intuir varias posibilidades exegéticas sin priorizar ninguna de ellas, pero frustra cualquier intento de ofrecer una interpretación coherente. De hecho, los comentarios que pretenden establecer una lectura alegórica, de manera que cada una de las imágenes «signifique» solo una cosa, restan visiblemente a la riqueza semántica del poema y entran en contradicciones entre sí. Por ejemplo, V. Musátov (2000: 249) afirma que la «escalerilla-canción hurtada» es «el vínculo mítico perdido entre el ser humano y el universo»⁹⁷⁰, O. Ronen (2002) la relaciona con la tradición poética y M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 640) habla de la «cancioncilla prístina de la cultura universal».

vv.5-6 *Поговорить ни о чем* (literalmente «hablar un rato de nada») es una expresión desconcertante por dos razones. En primer lugar, tanto en ruso como en español lo más habitual es utilizar el pronombre «nada» en una frase negativa: *не говорить ни о чем* («no hablar de nada»). Por otro lado, en una frase afirmativa se puede decir *это разговор*

⁹⁶⁸ Taranovsky (2000: 64), Ronen (2002: 89).

⁹⁶⁹ Pasternak (1977: 154-155).

⁹⁷⁰ Теперь «звон» стал комариным, заполняя пустоту, образовавшуюся на месте украденной песенки-лесенки, то есть утраченной мифологической связи человека и мира. В этой логике комар предстает вором.

ни о чем («es una conversación que no va de nada/no tiene sentido»), pero en este caso la conversación estaría connotada negativamente. Sin embargo, en el poema se presenta como algo deseable y necesario. Para Taranovsky (2000: 49), «nada» se refiere a pequeñas cosas aparentemente superfluas que, sin embargo, adquieren un sentido profundo en la poesía y se convierten en claves fundamentales para entender el mundo («esa conversación de nada resultará ser una conversación sobre lo más importante»⁹⁷¹). Por otro lado, «hablar de nada» puede entenderse como «hablar de cualquier cosa, de lo que sea», para ahuyentar el silencio abrumador de la noche (Gaspárov, M., 2016).

vv.7-8 El sonido que se produce al frotar una cerilla para encenderla se describe aquí con el mismo verbo que el movimiento sigiloso del «ladrón»: шуршать («susurrar»), con una llamativa aliteración onomatopéyica en *sh* (*shurshat*). En ambos casos, este verbo no es la opción más habitual, pero sí es normal aplicarlo al sonido producido por el heno, la paja u hojas secas removidas. De ahí que su repetición refuerce la impresión sonora de estar en medio de hierba seca, en un almiar o en un pajar. Encender una cerilla, igual que hablar «de nada», es una manera de habitar —con la vista o con el oído— ese mundo nocturno que parece hostil al ser humano (Gaspárov, M., 2016), aunque la luz obtenida sea pequeña y efímera. En otro poema de 1922, «Para unos el invierno es *arak* y ponche de ojos azules» («Кому зима — арак и пунш голубоглазый»), una cerilla imaginaria aparece como una ansiada fuente de calor, dejando patente la vulnerabilidad del sujeto lírico:

Lo daría todo por vivir: estoy tan necesitado de cariño,
incluso una cerilla de azufre me podría hacer entrar en calor⁹⁷².

El tercer intento hipotético de ahuyentar la noche es táctil: hay que empujarla con el hombro. El verbo *растолкать* se puede entender como «despertar a empujones», y en este caso el verbo *разбудить* («despertar» a secas) resulta tautológico. Esta impresión de repetición, de insistencia se refuerza a nivel fonético: ambos verbos tienen el mismo prefijo *раз/рас-*, el análogo del prefijo español *des-* en verbos como «deshacer» o «desinstalar». En el v.11 también aparecen dos verbos con un significado prácticamente idéntico, de nuevo con el mismo prefijo *раз/рас-*. Por otro lado, el verbo *растолкать* puede entenderse no solo como «despertar a empujones», sino también como «despejar, abrirse camino a empujones», y en este caso el movimiento del hombro no solo despierta la noche personificada, sino que también la aparta como si fuera una materia que ocupa el espacio. En los vv.27-28 algo parecido ocurre con la tiniebla, que «crece» y «se hincha».

vv.9-10 Estos versos se suelen entender como una referencia a la sensación de ahogo, provocada por un ataque de asma o alergia en medio de un pajar. Taranovsky (2000: 71) cita una carta personal de Y. I. Levin en la que este último se refirió a un comentario que había oído de Nadezhda Mandelshtam. Según la viuda del poeta, a principios de los años

⁹⁷¹ Этот разговор ни о чем — окажется разговором о самом главном (Taranovsky, 2000: 49).

⁹⁷² Я всё отдам за жизнь — мне так нужна забота, — / И спичка серная меня б согреть могла (Mandelshtam, 2009: 122).

veinte Mandelshtam todavía no había empezado a tener aquellos ataques de asma que lo atormentarían más tarde en Vorónezh, pero ella sufría de una especie de fiebre del heno, de manera que el tema de la respiración dificultosa ya estaba muy presente en el día a día de la pareja. En todo caso, el motivo de la falta de aire aparece ya en el primer poemario mandelshtamiano («envenenado el pan y bebido el aire»⁹⁷³, 1913), y con el paso del tiempo el poeta insistiría cada vez más en el paralelo entre la respiración libre y la libertad creativa. En el poema que nos ocupa, la respiración dificultosa puede interpretarse literalmente, en el plano fisiológico, o como metáfora de una crisis en el ámbito de la creación poética. De hecho, entre finales de 1922 y principios de 1925 Mandelshtam se debatía entre la búsqueda de un lenguaje nuevo y la mudez poética. El silencio acabó imponiéndose y duró hasta 1930, cuando empiezan los *Versos nuevos*. En «El pajar», el poeta se resiste al ahogo ante el dominio de la noche, la oscuridad y el caos. El verbo раскидать («dispersar») tiene el mismo prefijo paz/pac- que los verbos del v.6. Los cambios introducidos por el poeta en 1936 intensifican el carácter metafórico del texto. La comparación —«elevar, como un almiar sofocante» (приподнять, как душный стог)— se convierte en una metáfora: «dispersar, almiar tras almiar» (раскидать за стогом стог), y el aire «que abruma como un gorro» se transforma en una metáfora genitiva («el gorro del aire que abruma»). Aunque todavía no se ha mencionado el pajar como un espacio real en el que ocurre la acción, su presencia se intuye en el vocabulario utilizado en el sentido metafórico (almiar).

vv.11-12 La resistencia del sujeto lírico frente a la noche, la oscuridad y la falta de aire sigue reflejándose en verbos con el prefijo paz/pac-. En este caso, se trata de destruir (распороть, «descoser», разорвать, «desgarrar») un misterioso saco de alcaravea (*carum carvi*)⁹⁷⁴. Esta especie de fuerte olor es muy típica de la cocina judía de Europa del Este. En *El sello egipcio*, el poeta menciona «el aire familiar de alcaravea» (родной тминный воздух, Mandelshtam, 2010: 295) como una característica esencial de un hogar judío. Taranovsky (2000: 52, 57) relaciona ese olor con el «caos judaico» (иудейский хаос) al que Mandelshtam se refirió en el *Rumor del tiempo*, describiéndolo como «el desconocido mundo uterino del que había salido, al que temía, que intuía de una manera confusa y del que estuve huyendo, siempre estuve huyendo»⁹⁷⁵. En este sentido, es probable que al mencionar la alcaravea el poeta vinculara, al menos en parte, el caos primigenio de la noche a sus propios recuerdos infantiles del mundo judío⁹⁷⁶. Por otro lado, en los siglos XIX y XX la palabra тмин (*tmin*, «alcaravea») se utilizó en traducciones de la poesía

⁹⁷³ Отравлен хлеб и воздух выпит (Mandelshtam, 2009: 46).

⁹⁷⁴ Literalmente «un saco cosido con alcaravea dentro», мешок, в котором тмин зашит.

⁹⁷⁵ Незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал (Mandelshtam, 2010: 213).

⁹⁷⁶ La actitud de Mandelshtam respecto a la tradición judía varió a lo largo de los años. Muchas de sus opiniones expresadas en el *Sello egipcio*, la *Cuarta prosa* y en el contexto cotidiano apuntan a una reconciliación del poeta con sus orígenes a finales de los años veinte y principios de los treinta. Cf. «El poeta, quien había temido al “caos judaico” o había huido de él durante muchos años, a partir de entonces proclamó conscientemente su pertenencia a ese “caos” (Долгие годы страшившийся и бежавший «хаоса иудейского» поэт теперь сознательно провозглашал свою принадлежность к этому «хаосу», Lekmánov, 2016: 366).

latina y francesa al ruso como equivalente de tomillo (*thymus vulgaris*)⁹⁷⁷, debido a la similitud fonética entre *tmin*, *thymus* y *thym*. En la tradición europea, que se remonta a la oda «*Pindarum quisquis studet aemulari*» (IV, 2) de Horacio⁹⁷⁸, el tomillo se asocia con la poesía. Mandelshtam seguramente conocía bien tanto el original latino como la traducción rusa de Afanasi Fet (Taranovsky, 2000: 53), pero quizás más importante todavía era para él la referencia al tomillo en «*Art poétique*» de Verlaine:

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...

En dos traducciones de este manifiesto poético, hechas por los simbolistas Ánnensky y Briúsov, *thym* (Levintón y Timénchik, 1978: 201) se convirtió en тмин. Por ello, тмин se podría entender como un atributo no solo del «caos judaico», sino también de la creación poética. Las connotaciones de esta planta quedan en la ambigüedad, igual que el gesto imaginario del sujeto lírico: no se sabe si su deseo de «desgarrar» el saco tiene que ver con la destrucción de la alcaravea o con la liberación de su olor.

vv.13-15 El color pálido de la sangre puede ser una referencia a «la delicadeza y la vulnerabilidad de la vida» (нежность и хрупкость жизни, Gaspárov, M., 2016). No hemos reflejado en la traducción el diminutivo del adjetivo «seco», puesto que en ruso el uso de los diminutivos es mucho más frecuente y flexible que en español. En el original, las «hierbas sequitas» (сухоньких трав) parecen más débiles y vulnerables que si fueran «secas», es decir, se trata de un efecto estilístico similar al epíteto «rosada» atribuido a la sangre. El hecho de que el «vínculo de la sangre» se presente como «hurtado» (уворованная) hace recordar al «ladrón» (вор) del v.3, probablemente el mosquito que «roba» sangre humana (Gaspárov, M., 2002: 380). O. Ronen (2002: 86) cree que en la estrofa se trata del vínculo perdido entre el lenguaje inteligible (la sangre «inteligente» del verso, «умная» кровь стиха) y el «tintineo» de la palabra puramente fonética, privada de referencialidad, en la poética futurista (*zaum*). La «sangre» también puede entenderse como una referencia al mundo humano («vida y obra del poeta», жизнь и творчество поэта, Gaspárov, M., en Mandelshtam, 2001: 640), y el «tintineo», como atributo del mundo de la naturaleza. Con todo, la sintaxis de la estrofa más bien sugiere que «el vínculo de la sangre rosada» y «el tintineo de esas hierbas secas» son lo mismo, puesto que el segundo cumple la función sintáctica de atributo del primero (Taranovsky, 2000: 46). En este caso, «el vínculo robado» tiene que unir la sangre con otra cosa, que queda en el silencio. La sequedad es un motivo ambivalente en la obra mandelshtamiana. En algunos contextos se puede entender como «señal de deficiencia, falta de vitalidad» (знаком жизненной недостаточности, ущербности, Guínzburg, 1974: 377), y en otros, como en este díptico, como «atributo del “caos” y de lo “salvaje”» (признаки «дикости» и «хаоса», Vidgof, 2012: 148). Curiosamente, la sangre y la sequedad pueden ir juntas,

⁹⁷⁷ El término botánico correcto para esta planta en ruso es тимьян o чабрец. Mandelshtam utiliza este último en el poema «El que encuentra una herradura» («Нашедший подкову», 1923).

⁹⁷⁸ *Ego apis Matinae / more modoque / grata carpentis thyma per laborem / plurimum circa nemus uvidique / Tiburis ripas operosa parvus / carmina fingo.*

como en «Por no haber sabido retener tus manos» («За то, что я руки двои не сумел удержать», 1920), donde se menciona «la seca agitación de la sangre» (крови сухая возня, Mandelshtam, 2009: 115).

v.16 Tyniánov (1977: 189) citó en su artículo de 1924 el poema I como ejemplo de la «música semántica» (смысловая музыка) mandelshtamiana: «El siglo, el pajar, el sueño se han vuelto muy cercanos entre sí en este susurro del verso, les han crecido por todas partes matices peculiares»⁹⁷⁹. También señaló que el poema II ofrecía claves para interpretar el poema I, asegurando, sin embargo, que las claves eran prescindibles, ya que en la poesía de Mandelshtam el «vínculo hurtado» siempre se recuperaba si uno era atento a las transformaciones semánticas a lo largo del texto. La preposición *чез*, utilizada en el v.16, es otro ejemplo de indefinición semántica conseguida a través de un uso intenso de polisemia y la transgresión sutil de algunas normas gramaticales. Combinada con el sustantivo *век* («siglo»), esta preposición se entiende en el sentido temporal («dentro de un siglo, pasado un siglo»). Sin embargo, al lado de *сеновал* («pajar») solo se puede entender en el sentido espacial, como «a través, por encima del pajar» (con verbos como «pasar» o «saltar»). Finalmente, en combinación con *сон* («sueño») esta preposición puede señalar la simultaneidad de la percepción con el sueño: se trata de oír, sentir algo a través del sueño, mientras uno está dormido. Como los tres sustantivos se enumeran uno tras otro y dependen de la misma preposición, las dimensiones temporales y espaciales se acaban fusionando y producen un efecto vertiginoso.

vv.17-18 Esta «descripción realista» (реалистическое описание, Taranovsky, 2000: 61) explica la situación que impulsa la meditación sobre el caos y el cosmos, el ser humano y la naturaleza o, quizás, sobre el lenguaje poético lógico, basado en el sentido, frente al lenguaje irracional, basado tan solo en el sonido. La escalera (лестница) mencionada en uno de los primeros borradores del poema pronto fue transformada en «escalercilla» (лесенка, *lésenka*), seguramente para crear un paralelismo sonoro con la «cancioncilla» (песенка, *pésenka*) (Gaspárov, M., 2002: 384). El epíteto *всклоченный* («desgreñado») establece una relación directa entre el pajar y el caos.

vv.19-20 A partir de aquí el desorden del pajar y la respiración dificultosa provocada por las partículas secas de heno cobran una dimensión cósmica, «el pajar empieza a llenar todo el universo» (*сеновал начинает заполнять весь космос*, Taranovsky, 2000: 61). Ambas metáforas, que describen ese mundo amenazador —la carcoma y la plica—, tienen claras connotaciones negativas. *Труха* es carcoma u otra materia seca, desagradable al tacto, que se deshace en pequeñas partículas, pero en el lenguaje coloquial también puede significar cualquier cosa inútil, menuda y repugnante. Es producto de la destrucción, materia desestructurada incapaz de adquirir una forma estable. Como tal, la carcoma constituye un contraste flagrante con la piedra y la madera, motivos clave en la poesía temprana de Mandelshtam. Parece que la esperanza de habitar las tres dimensiones del espacio y dotar al mundo de un orden armonioso a través de la arquitectura, tan patente en *Piedra*, acaba frustrándose en este poema de 1922 ante la «dolorosa toma de conciencia

⁹⁷⁹ Век, сеновал, сон — стали очень близки в этом шуршании стиха, обросли особыми оттенками.

sobre la pérdida de material de construcción» (горестное осознание утраты строительного материала, Musátov, 2000: 251). En cuanto a колтун пространства («plica del espacio»), esta imagen inquietante parece un trasunto cósmico del pajar «desgreñado», cuyo desorden, equiparado al pelo enmarañado, se agrava convirtiéndose en una enfermedad. Ya en su lírica de los años diez, Mandelshtam se alejó del tono solemne, heredado de la poesía romántica, que habían utilizado los simbolistas rusos para hablar del cielo, las estrellas y la luna. En *Piedra*, las estrellas son «monótonas», el cielo está vacío y en vez de mirar a la luna el poeta prefiere la «esfera clara» de un reloj⁹⁸⁰. Con todo, en el poema que nos ocupa la subversión del imaginario elevado tradicional es todavía más radical. Algo parecido ocurre con la imagen del cielo en el poema «Un concierto en la estación de tren» («Концерт на вокзале», 1921), donde la desarmonía del mundo actual también se relaciona con la dificultad respiratoria:

No se puede respirar y el firmamento hierve de gusanos,
Y nohabla ni una estrella⁹⁸¹.

En este sentido, en su poesía de principios de los años veinte Mandelshtam parece acercarse a la estética de los futuristas, que casi diez años antes habían atacado sistemáticamente los tópicos poéticos tradicionales. Basta con recordar el título «La luna muerta»⁹⁸² («Дохлая луна», 1913) del famoso almanaque del grupo «Hylaea» («Гилея») o la comparación de las estrellas con pequeños escupitajos en un poema de Maiakovski de 1914⁹⁸³. Con todo, parece que este «abajamiento» del imaginario celestial en Mandelshtam no tiene tanto que ver con la intención de epatar a los lectores, fundamental para los futuristas, como con la sensación de que en el mundo actual el caos prevalece sobre el cosmos.

vv.21-24 Mientras en el poema I el sujeto lírico quería «despertar» (разбудить) la noche perturbando su silencio («hablar de nada») y oscuridad («susurrar con una cerilla»), aquí se plantea si tiene sentido tratar de introducir o buscar armonía en un mundo caótico y desestructurado. La palabra coloquial склока («trifulca, pelea indecorosa por pequeños intereses privados»), aparte del efecto trivializador, tiene una resonancia fonética obvia con el adjetivo всклокоченный («desgreñado», v.18): *sKLOKa* – *vsKLOKóchenny*, y los sonidos que se repiten en ellas (*KLOK*) corresponden al sustantivo клоч «jirón, mechón, copo desaliñado» (Brown, 1973: 279). De esta manera, los conflictos irresolubles («eterna trifulca») y el desorden físico («pajar desgreñado») se presentan como fenómenos emparentados, si no idénticos, en su falta intrínseca de armonía. La «eterna trifulca» podría entenderse como el lado caótico del universo o como una referencia a la conflictiva situación histórica que se vivía tras la revolución de octubre de 1917 (Taranovsky, 2000: 60). «El enjambre de resonancias alargadas» (удлиненных звучаний рой) y «la

⁹⁸⁰ Mandelshtam (2009: 56-57).

⁹⁸¹ Нельзя дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит (Mandelshtam, 2009: 121).

⁹⁸² Aunque esa sea la traducción más usual de este título, hay que tener en cuenta que el adjetivo ruso дохлый («muerto») tiene fuertes connotaciones despectivas y normalmente se aplica a animales. Es decir, la luna es equiparada más bien a una rata muerta que a la bella durmiente.

⁹⁸³ Maiakovski (1963: 80).

prodigiosa armonía eólica» (эолийский чудесный строй) se suelen interpretar como sinónimos de la poesía. La referencia al enjambre podría basarse en la asociación de la poesía con las abejas, presente en la tradición occidental desde el diálogo *Ion* de Platón⁹⁸⁴. En cuanto a las «resonancias alargadas», estas podrían tener que ver con la visión mandelshtamiana de la métrica griega en relación con el paso del tiempo en la naturaleza, tal y como se presenta en *Piedra*:

Hay oropéndolas en los bosques, y la duración de las vocales
es la única medida en los versos tónicos.
Pero tan solo una vez al año se derrama
la duración en la naturaleza, como en el sistema métrico de Homero⁹⁸⁵.

La «armonía eólica» (эолийский строй) remite, en primer lugar, a la oda «*Exegi monumentum aere perennius*» (III, 30) de Horacio, en la que el poeta se atribuye el honor de ser el primero en adaptar la métrica eólica a la poesía latina⁹⁸⁶. Por otro lado, puede ser un trasunto de la expresión «modo eólico» (эолийский лад), un término de la teoría de la música que se refiere a un modo de música griega o bien a una de las escalas de la música medieval (Kats en Mandelshtam, 1991: 134). Finalmente, podría ser una referencia al arpa eólica (Kats en Mandelshtam, 1991: 134). Al ser un instrumento musical «tocado» por el viento, representa una fusión perfecta entre la creación humana y las fuerzas de la naturaleza. El imaginario musical está muy presente en ambos poemas del díptico, en contraste con la época acmeísta, en la que Mandelshtam conceptualizaba la poesía principalmente a través de términos arquitectónicos (cf. «Notre Dame», 1912). La palabra строй, que traducimos aquí como «armonía», tiene varias acepciones, todas ellas relacionadas con la idea de concierto, «buen orden y disposición de las cosas» (RAE, 2014). Puede tratarse de una escala musical, cualquier tipo de estructura equilibrada o concordancia, justa proporción y armonía. Como vemos, es el antónimo perfecto de caos.

vv.25-26 El paralelismo entre la constelación de la Osa Mayor y la tierra se ha interpretado como «igualación de lo celestial y lo terrenal» (уравнивание земного и небесного, Toddes, 2019: 467), pero también puede entenderse como una prueba de que esos dos mundos son irreconciliables: la Osa «tiene siete estrellas, mientras que nosotros tan solo tenemos cinco sentidos para percibir este mundo»⁹⁸⁷. La palabra rusa чувство puede significar tanto «sentido» (capacidad física de percepción) como «sentimiento», y en el v.26 ambas acepciones están presentes de manera simultánea (Gaspárov, M., 2002: 382). Los «cinco sentidos», en principio, tienen que ser la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto. Sin embargo, la presencia del adjetivo добрый «bueno, bondadoso» más bien apunta a que se trate de sentimientos. La expresión добрые чувства («buenos

⁹⁸⁴ Sobre la asociación de la poesía con las abejas en la lírica del siglo XX, cf. Nilsson (1974: 75-76).

⁹⁸⁵ Есть иволги в лесах, и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера. / Но только раз в году бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера (Mandelshtam, 2009: 75). Citado por Taranovsky (2000: 61).

⁹⁸⁶ *Ex humili potens / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. Citado por Taranovsky (2000: 60).

⁹⁸⁷ В ней семь звезд, а у нас только пять ощущений, чтобы воспринимать этот мир (Gaspárov, M., 2016).

sentimientos») remite al célebre poema de Pushkin «Me erigí un monumento no hecho por las manos» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный», 1836), una imitación de «*Exegi monumentum aere perennius*» horaciano: «Desperté los buenos sentimientos con mi lira»⁹⁸⁸ (Toddes, 2019: 432). De esta manera, la fisiología humana, la ética y la poesía se funden en este verso, permitiendo múltiples lecturas.

vv.27-28 Si en el poema I «tintineaban» el mosquito y la hierba seca, aquí el sonido se propaga por todo el universo nocturno. La tiniebla que tintinea (o resuena, звенит, cf. v.4) podría remitir a las «tinieblas retumbantes» (гремящая тьма) en el poema «Un sueño en el mar» («Сон на море») de Fiódor Tiútchev (1803-1873), uno de los autores preferidos de Mandelshtam (Taranovsky, 2000: 63). Con todo, esta última imagen es una metáfora del mar, fácilmente comprensible, mientras que la tiniebla mandelshtamiana es bastante más desconcertante y enigmática. Para hablar de la tiniebla, el poeta utiliza una palabra de registro coloquial, темь, más expresiva que la opción neutra темнота, que hace pensar en un fenómeno de gran intensidad, probablemente de envergadura cósmica. El dinamismo desconcertante de la tiniebla recuerda otras metamorfosis que sufre el espacio en la lírica de Mandelshtam. Así, en un poema de 1931 Moscú «ora se encoje como un gorrión, / ora crece como un bollo aéreo»⁹⁸⁹. El verbo набухать, que traducimos aquí como «hincharse», significa «crecer en volumen, llenándose de agua u otro líquido» (nunca de aire) o bien «crecer en el sentido fisiológico, llenándose de savia». Por ejemplo, en varios poemas de Mandelshtam aparece la expresión набухают почки (literalmente «se hinchan las yemas») como referencia a la vitalidad de las plantas y a la renovación de la vida. En combinación con este verbo, la «tiniebla» adquiere una vaga similitud con un organismo. Según Taranovsky (2000: 74), las imágenes relacionadas con el crecimiento de las plantas y la maduración de la fruta en la obra de Mandelshtam suelen ser metáforas del proceso creativo, de ahí que la tiniebla en este poema pueda asociarse tanto con el caos amenazante como con la creación poética.

vv.29-30 Las dimensiones cósmicas del pajar, que se intuían en los vv.19-20, se vuelven evidentes. La mayoría de los comentaristas coinciden en que ese carro plantado torpemente («торчит») en medio del universo es la Osa Mayor, mencionada ya en el v.25. Ronen (2002: 88) considera que esta imagen también está inspirada por *El carro de heno* del Bosco, que Mandelshtam pudo haber visto en reproducciones. El verbo торчать («erizarse» o «sobresalir, asomar por encima de algo de una manera llamativa, torpe o inoportuna»), se utiliza con frecuencia para describir el pelo despeinado⁹⁹⁰, y del pelo seco se suele decir que «se eriza como la paja» (торчат как солома). Por ello resulta fácil

⁹⁸⁸ Что чувства добрые я лирой пробуждал (Pushkin, 1950: III, 376).

⁹⁸⁹ А она то сжимается, как воробей, / То растёт, как воздушный пирог (Mandelshtam, 2009: 157).

⁹⁹⁰ En el *Coloquio sobre Dante* (1933), Mandelshtam empleará este verbo, libre de toda connotación negativa, para hablar de la polisemia intrínseca de la palabra poética: «Toda palabra es un haz, y el sentido apunta (торчит) de ella en distintas direcciones, en vez de dirigirse a un único punto oficial» (Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку, Mandelshtam, 2010: 166).

ver en el carro celestial un trasunto del «pajar desgredado» (v.18) y, por extensión, del caos universal.

v.31 Древний хаос «caos antiguo», terrible y atractivo al mismo tiempo, es un motivo recurrente en la lírica simbolista, pero el primero en acuñar ese concepto en la poesía rusa fue Tiútchev. Tal y como señala Y. Toddes (2019: 372), «el caos es uno de los conceptos más peculiares de la lírica naturfilosófica de Tiútchev» (хаос — одно из наиболее специфичных понятий тютчевской натурфилософской лирики). En ella, como en «El pajar», el caos va asociado a la noche⁹⁹¹, y su percepción es abiertamente ambivalente:

¡Oh, no cantes esas canciones terribles!
Sobre el Caos ancestral, natal,
con qué avidez el mundo del alma nocturna
escucha su narración preferida!⁹⁹²

Sin embargo, Mandelshtam se aparta del estilo solemne del autor decimonónico y elige una forma popular, casi vulgar, de la palabra «caos», aguda en vez de llana (хаОс, *jaÓs* / хАос, *jaOs*), en consonancia con otras palabras coloquiales que abundan en el poema. Esta tendencia a mezclar vocabulario de distintos niveles estilísticos, nueva para Mandelshtam, se hará todavía más patente en su obra de los años treinta. Aunque todo el díptico está lleno de imágenes que remiten al caos, esta es la única estrofa en la que es mencionado explícitamente. Es probable que fuera descartada por el poeta en todas las publicaciones precisamente por nombrar el tema del poema de la manera más obvia, algo que Mandelshtam siempre trató de eludir⁹⁹³.

v.32 De la misma manera que el pajar ahogador, el «caos ancestral» parece hostil al ser humano. El verbo зачекотать significa «cosquillear a alguien hasta dejarlo exhausto», o incluso, según Taranovsky (2000: 63), se puede entender como «matar a cosquillas». El segundo verbo, con el mismo prefijo за- (запорошить) que indica que la acción se lleva hasta sus últimas consecuencias, significa «cubrir totalmente de una capa fina de nieve» (o, por extensión, de cualquier sustancia que tenga una consistencia parecida, como esos trozos minúsculos de heno deshecho que en el v.19 se describían como «carcoma»). En el contexto del poema, Taranovsky (2000: 63) interpreta este verbo como «sepultar».

vv.33-36 Es la única estrofa en la que el sujeto lírico se presenta como una pluralidad («nosotros»). La expresión лиру строим («afinamos la lira») —una referencia tradicional a la creación poética, frecuente en la obra de Derzhavin y Pushkin— lleva a suponer que quizás se trata de un grupo o una generación de poetas con los que Mandelshtam se identifica. A juzgar por los atributos «animales» y la repetición del verbo «susurrar» (шуршать), estos poetas se están contaminando del caos circundante, asemejándose cada vez más al pajar «desgredado». Probablemente lo hacen en busca de un lenguaje poético

⁹⁹¹ «En Tiútchev, el caos siempre está relacionado con la noche que deja al descubierto el abismo» (хаос у Тютчева всегда связан с ночью, обнажающей бездну, Taranovsky, 2000: 63).

⁹⁹² О! страшных песен сих не пой! / Про древний хаос, про родимый / Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой! (Tiútchev, 2002: I, 133).

⁹⁹³ Cf. Gaspárov, M., (1995: 219-220).

nuevo, más afín al universo desestructurado que la «prodigiosa armonía eólica» del lenguaje tradicional:

¿Qué idioma hace falta para poder decir algo sobre esta vida no humana, qué discurso será adecuado para ella? ¿Será que lo que más concuerda con ella es un discurso igual de desarmónico, que se deje llevar más por el sonido que por el sentido, un discurso liberado de las ligaduras de la armonía poética, el discurso del *zaum*?⁹⁹⁴

Según L. Vidgof (2012: 149), la atracción por el *zaum* se combina en el poema con el miedo a que, llevado a sus últimas consecuencias, este lenguaje aboque en la deshumanización. El comentarista recuerda que en el ensayo de 1923 sobre Sújarevka, la tradicional plaza de mercado moscovita, Mandelshtam utilizaría una imagen parecida a la del v.36. Tras describir el mercado como un mundo agresivo y desestructurado, casi infernal, el poeta dice que, si no se le ponen límites, el mercado se propagará por la ciudad como un incendio, y la ciudad se volverá salvaje, «le crecerá pelo de animal» (запастет шерстью, Mandelshtam, 2011: 32). El «vellocino vedijoso» aparece en un poema de I. Erenburg (1920), donde el sujeto lírico abjura de la poesía armoniosa tradicional («el caramillo de Pushkin») para entregarse a las fuerzas de la naturaleza, «porque el ser humano es mudo y la tormenta es ruidosa» (ибо нем человек и громка гроза, Erenburg, 2000: 403):

Rompí la lira contra una piedra del norte,
me creció vellocino vedijoso.
En medio de las ruinas del mundo, ¡guarda silencio,
de Pushkin caramillo del mediodía!⁹⁹⁵

En el texto de Erenburg, gracias a un nítido contraste entre la lira o el caramillo de Pushkin y las greñas del vellocino, resulta fácil reconocer la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, acuñada por Nietzsche y abrazada con entusiasmo por los simbolistas rusos, de Viacheslav Ivánov a Andréi Bely. Parece lógico que el imaginario «peludo» en «El pajar» también tenga que ver con el principio dionisiaco (Ronen, 2002: 82). Con todo, no hay que olvidar que motivos similares (pieles de animales, abrigo de pieles, etc.) tienen en la obra mandelshtamiana un significado muy personal, complejo y ambivalente, que no se puede reducir tan solo a la representación de lo dionisiaco. Está relacionado con la literatura, la noche, el frío ruso y la turbulenta historia del país:

Un animal no puede avergonzarse de su pellejo peludo. La noche lo cubrió de pelo. El invierno lo vistió. La literatura es un animal. La noche y el invierno son el peletero⁹⁹⁶.

⁹⁹⁴ Каким языком возможно сказать об этой нечеловеческой жизни, какая речь будет ей адекватна? Не будет ли соответствовать ей в наибольшей степени речь столь же дисгармоничная, отдавшаяся прежде всего звуку, а не смыслу, освобожденная от оков поэтического строя, — речь заушной поэзии? (Vidgof, 2012: 148).

⁹⁹⁵ Лиру разбил о камень севера, / Косматым руном оброс. / На развалинах мира молчи, / Пушкина полдневная цевница! (Erenburg, 2000: 403), citado por Ronen (2002: 87).

⁹⁹⁶ Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература — зверь. Скорняк — ночь и зима (Mandelshtam, 2010: 258). Señalado por Taranovsky (2000: 65).

Tal y como muestra Taranovsky (2000: 66), el motivo de las pieles también se asocia con la figura de Ovidio exiliado, a quien Mandelshtam menciona en sus dos artículos fundamentales sobre el lenguaje poético, «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921) y «Sobre la naturaleza de la palabra» («О природе слова», 1922). En este último (Mandelshtam, 2010: 76-77), el poeta relaciona el gesto de vestir con pieles de animales a Ovidio, anciano e indefenso en tierras extrañas⁹⁹⁷, con la recepción admirada y respetuosa de la tradición grecolatina en la poesía rusa y con el «helenismo interior», es decir, la actitud humanizadora basada en los principios de la cultura clásica. El comienzo de la estrofa está marcado por una aliteración que corresponde al susurro de las escamas y del pajar: *ne Svoei CHeSHuioy SHurSHim / protiv SHerSti mira poiom* («susurramos con escamas que no son nuestras, cantamos a contrapelo del mundo»). La expresión «cantamos a contrapelo del mundo» está basada en la frase hecha гладить против шерсти («acariciar a contrapelo [de un animal]», en el sentido de «contrariar, decir cosas que van a disgustar al oyente»). Como otras muchas veces en la obra de Mandelshtam, la transformación de una frase hecha reaviva el sentido literal de las palabras que la componen. De esta manera, la expresión «a contrapelo» (literalmente «contra la lana») parece indicar que el mundo también está cubierto de pelo.

vv.37-38 Esta imagen misteriosa, que de alguna manera apunta a la restitución de la armonía, podría estar inspirada por el poema de Borís Pasternak «La definición del alma» («Определение души», 1917):

Una tempestad ha quemado nuestra patria.
Polluelo, ¿reconoces tu nido?
¡Oh, mi hoja, eres más asustadiza que un jilguero!⁹⁹⁸

Este texto forma parte del poemario *Mi hermana la vida* («Сестра моя — жизнь», 1922), que Mandelshtam acogió con un entusiasmo extraordinario, describiendo a Pasternak como «fundador de un modo⁹⁹⁹ nuevo, una armonía¹⁰⁰⁰ nueva del verso ruso, que corresponde a la madurez y virilidad alcanzada por el idioma»¹⁰⁰¹. El poema «La estepa», ya mencionado en el comentario a los vv.3-4, también pertenece a este poemario.

vv.39-40 En un paralelismo evidente con los jilgueros que vuelven al nido, el poeta regresa al lugar donde le corresponde estar por derecho natural. Vuelve solo, probablemente abandonando a sus compañeros en las «filas ardientes», otra imagen misteriosa que tiene múltiples lecturas. Según Taranovsky (2000: 66), son filas de gente que está participando en una lucha (бойцы), pero el ámbito de esta lucha —poético, social

⁹⁹⁷ La imagen proviene del poema de Pushkin *Los gitanos* («Цыганы», 1825), donde un anciano cuenta la historia de Ovidio exiliado a las orillas del Danubio, desconsolado, aunque amado y cuidado por todos (la «gente ajena» [чужие люди] lo «cubría de piel peluda» [пушистой кожей], Pushkin, 1950: IV, 213).

⁹⁹⁸ Нашу родину буря сожгла. / Узнаешь ли гнездо свое, птенчик? / О мой лист, ты пугливей щегла! (Pasternak, 1977: 146). Se trata de una hoja caída del árbol. Citado por Ronen (2002: 87).

⁹⁹⁹ En el sentido clásico del término, como en «*Exegi monumentum aere perennius*» (III, 30) horaciano (*Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*).

¹⁰⁰⁰ Строй, la palabra que el poeta utiliza para referirse a la «prodigiosa armonía eólica» en el v.24.

¹⁰⁰¹ Зачинатель нового лада, нового строя русского стиха, соответствующего зрелости и мужественности, достигнутой языком (Mandelshtam, 2010: 139).

o bélico— es deliberadamente indeterminado. Para M. Gaspárov (2016), estas filas corresponden al caos y están ardiendo porque su «tintineo» procede de las estrellas y es «mortífero, abrasador» (губительный, сжигающий). Finalmente, Ronen (2002: 86) se inclina a ver en esta imagen un carro dionisiaco, descrito en términos muy similares en una versión libre del poema «*Erleuchtung*», de Max Barthel (1893-1975), que Mandelshtam creó en 1924:

A nuestro carro ardiente
no se acercará una doncella
de delicada carita sonrosada:
somos la ebria epopeya ardiente¹⁰⁰².

Por su parte, родной звукоряд («escala sonora natal») se asocia con эолийский строй («armonía eólica»), puesto que ambos remiten al ámbito de la música: звукоряд es escala musical, mientras que эолийский строй podría entenderse como el modo eólico. A nivel fonético, entre «las filas ardientes» y la reconfortante «escala sonora natal» hay una correspondencia muy clara: la palabra звукоряд (literalmente «fila de sonidos») contiene la palabra ряд («fila»), *zvukoRIAD – RIAD*.

v.41-44 A diferencia de la estrofa final del poema I, aquí la «sangre rosada» y el «tintineo de la hierba» aparecen como fenómenos totalmente distintos, quizás opuestos, que tienen que separarse («despedirse») para siempre. Al volver a su armonía natal, el poeta hace posible esta separación. Taranovsky señala (2000: 76) que la imagen de la «hierba maniseca», aunque inusual, no es nada arbitraria, sino que está basada a la vez en la relación de similitud y en la relación de contigüidad. Es decir, los tallos de la hierba se equiparan a las manos («las manos secas de la hierba», metáfora) y el sonido de las «manos secas de la hierba» se convierte en tintineo «maniseco» (metonimia). En ruso, el adjetivo сухорукий, caído en desuso, significa «de mano paralizada», pero en el contexto del poema no importa tanto el significado recogido en los diccionarios como la «forma interior» de la palabra, que incluye «sequedad» y «manos», de la misma manera que la palabra звукоряд («escala musical») está compuesta de «sonidos» y «fila». Según una observación de Vidgof (2012: 148), el «tintineo maniseco» es una imagen ambivalente porque, por un lado, se asocia con la deficiencia («mano paralizada») y, por otro, con «la música, poesía de la naturaleza misma, que no está iluminada por la razón»¹⁰⁰³. El verbo скрепиться («contenerse»), que describe lo que pasará con la sangre tras su separación del tintineo de la hierba, se puede entender como «superar un sentimiento, controlando sus manifestaciones externas» (Taranovsky, 2000: 46), o bien «darse ánimos, superar el miedo» (*nerving oneself, overcoming fear*, Brown, 1973: 279¹⁰⁰⁴). Por su parte, M. Gaspárov (2002: 389), con referencia a Ronen, recuerda que este verbo se utiliza en conjuros mágicos rusos para parar un sangrado. El «sueño transracional» (заумный сон,

¹⁰⁰² В наш горящий хоровод / С нежным личиком румяным / Девушка не подойдет — / Мы горящий эпос пьяный (Mandelshtam, 2009: 400)

¹⁰⁰³ Музыка, не просветленная разумом поэзия самой природы.

¹⁰⁰⁴ Brown (1973: 279-280) considera que tanto esta palabra como las imágenes «desgreñadas» del díptico remiten al sueño fantasmagórico de Tatiana en el capítulo V de *Yevgueni Oneguín* (Pushkin, 1950: IV, 104-108), aunque no parece que este paralelo proporcione claves para entender los dos poemas.

*ZAUM*ny son) en el que se sumerge o al que se dirige¹⁰⁰⁵ «el tintineo de la hierba» remite directamente al término *zaum*. De la misma manera que en el poema I, la palabra clave сеновал («pajar») aparece tan solo en el último verso, en el poema II también hay que esperar hasta el final para que se haga patente la relación entre la música irracional del universo y el nuevo lenguaje poético que antepone el sonido al sentido (*zaum*). Hemos conservado en la traducción una anomalía gramatical, seguramente deliberada: tanto en ruso como en español, звон («el tintineo») son de género masculino, pero en el v.44 el poeta se refiere a él en femenino, como дpyгая «la otra» y no «el otro». Es imposible saber si ocurre lo mismo con el «vínculo de la sangre rosada», puesto que tanto связь («el vínculo») como кровь «sangre» son en ruso de género femenino. Nuestra hipótesis es que «la una» y «la otra» corresponden a la «sangre» y a la «hierba», aunque eso resulte incorrecto desde el punto de vista estrictamente sintáctico.

¹⁰⁰⁵ El verbo que podría explicar qué es lo que ocurre exactamente con el «tintineo de la hierba» está omitido.

El que encuentra una herradura

Este poema, escrito en 1923, es uno de los poquísimos ejemplos del verso libre en toda la trayectoria poética de Mandelshtam, que solía decantarse por metros regulares de corte clásico o experimentos con el verso tónico (Plungián, 2011:340-341). C. Brown (1973: 287) insiste en el carácter atípico del poema, pero lo considera una obra maestra mandelshtamiana y añade que el «desorden» métrico deliberado constituye un elemento importante de su sentido¹⁰⁰⁶. En todo caso, no se trata de un texto marginal en la obra del poeta, más bien al contrario, el poema concentra «todos los temas e imágenes principales de la poesía de Mandelshtam»¹⁰⁰⁷ (Smoliarova, 2005). Como de costumbre, las fuentes de inspiración son numerosas y no siempre fácilmente identificables, pero el referente principal es el poeta griego Píndaro, algo que quedaba explícito en las dos primeras publicaciones del poema gracias al subtítulo de «fragmento pindárico»¹⁰⁰⁸. Según el testimonio de K. Mochulski (1995: 7-8), Mandelshtam, que se emocionaba tremendamente con la lengua griega, no llegó a aprenderla, así que, a diferencia de poetas latinos como Ovidio o Tibulo, conocía a Píndaro a través de traducciones al ruso, en verso silabo-tónico (Derzhavin) o en prosa (Martýnov, Maykov), o bien al alemán (Dornseiff), en verso libre. No parece descabellado suponer que estas últimas traducciones determinaron la elección de una forma métrica tan inusual para el poeta. Como resultado, surgió un texto que, curiosamente, se asemeja a lo que podría ser una traducción en verso libre de los poemas más emblemáticos y «tradicionales» del propio Mandelshtam a cualquier otro idioma. Aparte de reminiscencias concretas, como las imágenes de carreras de caballos, hay varios rasgos que la lírica de Mandelshtam, y especialmente este poema, comparten con la poética de Píndaro, por ejemplo, la rapidez y aparente arbitrariedad de las transiciones de un tema a otro (Broyde, 1973: 50), la prevalencia de la lógica asociativa sobre el desarrollo lineal de la argumentación, la omisión de eslabones que expliciten la relación entre los elementos, la necesidad de un lector culto capaz de reconocer rápidamente todo tipo de referencias, la constante transformación metafórica de la realidad, la combinación de imágenes visuales y táctiles (Smoliarova, 2005). Lo que también une a ambos poetas es «el tema de un mundo que cambia y fluye, camino de un futuro impredecible»¹⁰⁰⁹ (Musátov, 2000: 270). Junto con otros poemas escritos entre 1922 y 1924 («El siglo», «La oda de pizarra», «1 de enero de 1924», «No, nunca he sido contemporáneo de nadie»¹⁰¹⁰), «El que encuentra una herradura» se centra en la

¹⁰⁰⁶ En un sentido es, sin embargo, totalmente atípico para Mandelshtam [...] pero la propia atipicidad, el «desorden», es parte de su importancia (*In one way it is, however, totally untypical of Mandelshtam [...] but the very atypicality, the “disorder”, is part of its significance*).

¹⁰⁰⁷ Это стихотворение, в котором объединены все основные темы и образы поэзии Мандельштама.

¹⁰⁰⁸ Пиндарический отрывок. La desaparición del subtítulo en las dos ediciones posteriores corresponde a la tendencia mandelshtamiana de omitir sistemáticamente las claves de lectura más obvias (cf. Gaspárov, M., 1995: 219). Según el testimonio de algunos contemporáneos, Mandelshtam se refería al poema como «pequeña prosa pindárica» (Smoliarova, 2017: 537). Sobre un borrador en prosa, el propio poeta marcó, para la publicación en la revista *Krásnaia Nov* (1923), la separación en versos que transformaba la prosa en verso libre.

¹⁰⁰⁹ Тема изменчивого, текучего мира, который движется навстречу непредсказуемому будущему.

¹⁰¹⁰ «Век», «Грифельная ода», «1 января 1924», «Нет, никогда, ничей я не был современник» (Mandelshtam, 2009: 134-135 y 137-140).

problemática relacionada con los cataclismos históricos, la muerte de una época y el nacimiento de otra (Dobritsin, 1994: 116). Otras interpretaciones de su temática incluyen «la interrupción de la tradición cultural y el fin de la historia»¹⁰¹¹ (Gaspárov, M., 2016), «la fluidez y el devenir» (Smoliarova, 2005). S. Broyde (1975: 50) considera que los elementos clave del poema son la historia, la poesía y la relación del poeta con ambas¹⁰¹². Aparte de dos publicaciones en la prensa, el poema aparece en la tercera edición de *Piedra* («Камень», 1923), en el *Segundo libro* («Вторая книга», 1923) y en *Poemas* («Стихотворения») de 1928.

Miramos el bosque y decimos:

ese es un bosque naval, de arboladura,

pinos rosados,

hasta la cima libres de carga peluda,

5 deberían crujir en medio de una tempestad

cual pinos albares solitarios

en el enfurecido aire desboscado.

Bajo el talón salado del viento resistirá la plomada, encajada en la cubierta que baila,

y el navegante,

10 con su irrefrenable sed de espacio,

arrastrando por húmedos baches la frágil herramienta de geómetra,

cotejará con la atracción del seno de la tierra

la áspera superficie de los mares.

E inhalando el olor

15 de las lágrimas de resina que rezuman a través del casco de la nave,

admirando las tablas

remachadas, unidas para formar mamparos

no por el pacífico carpintero de Belén, sino por el otro

—padre de lo periplos, amigo del navegante—,

20 decimos:

ellos también estuvieron en tierra

incómoda, como el lomo de un asno,

mientras sus cimas se olvidaban de las raíces,

en la famosa cordillera,

25 y rugían bajo el chaparrón de agua dulce,

ofreciendo al cielo, sin éxito, trocar por una pulgarada de sal

su noble cargamento.

¿Por dónde empezar?

Todo cruje y se tambalea.

¹⁰¹¹ Разрыв культурных традиций и конец истории.

¹⁰¹² «“El que encuentra una herradura” trata de la historia y la poesía, así como de la actitud del poeta hacia la una y la otra» (“*Nasedsij podkovu*” deals with history and poetry, and the poet’s relation to both).

30 El aire tiembla de comparaciones.
 Ninguna palabra es mejor que otra,
 la tierra zumba como una metáfora,
 y los calesines ligeros,
 con atalajes impetuosos de bandadas de pájaros, densas de esfuerzo,
 35 se desgarran en pedazos,
 compitiendo con los favoritos resoplates de los hipódromos.

 Es tres veces bienaventurado el que introduzca en la canción un nombre;
 una canción ataviada con un título
 vive más entre otras:
 40 está marcada entre sus compañeras por una cinta en la frente,
 que cura la desmemoria, un olor demasiado fuerte, embriagador,
 sea la cercanía de un hombre
 o el olor del pelaje de un animal vigoroso,
 o simplemente el aroma del tomillo frotado entre las palmas de las manos.

 45 El aire es a veces oscuro como el agua, y todo lo vivo flota dentro como un pez,
 empujando con las aletas la esfera
 maciza, elástica, un tanto caliente:
 cristal de roca en el que se mueven las ruedas y corcovean, asustados, los caballos,
 la húmeda tierra negra de Neera, cada noche labrada de nuevo
 50 por bieldos, tridentes, azadas, arados.
 El aire está amasado tan densamente como la tierra:
 es imposible salir de él, es difícil entrar en él.

 Un susurro recorre los árboles a modo de *laptá* verde.
 Los niños juegan a las tabas con vértebras de animales muertos.
 55 El frágil calendario de nuestra era se acerca a su fin.
 Gracias por aquello que fue:
 yo mismo me equivoqué, me tropecé, me confundí con el cálculo.
 La era resonaba como una bola de oro,
 hueca, fundida, no sostenida por nadie,
 60 a cada tacto respondía «sí» y «no».
 Así es como un niño responde:
 «Te daré la manzana» o «No te daré la manzana»,
 y su cara es una estampa exacta de la voz que pronuncia estas palabras.

 El sonido resuena todavía, aunque la causa del sonido ha desaparecido.
 65 El caballo yace en el polvo y resopla entre espuma,
 pero el arqueo abrupto de su cuello
 conserva todavía el recuerdo de la carrera con las patas desplegadas,
 cuando no eran cuatro,
 sino tantas cuantas piedras había en el camino,
 70 renovadas por cuatro turnos,

tantas veces cuantas el acalorado caballo amblador empujara la tierra.

Así

el que encuentra una herradura

sopla para quitarle el polvo

75 y la frota con un trozo de lana hasta que brille.

Entonces

la cuelga en el umbral

para que descanse,

y ya no volverá a sacar chispas del sílex.

80 Labios humanos que no tienen nada más que decir

conservan la forma de la última palabra dicha,

y en la mano queda la sensación de peso,

aunque el cántaro haya derramado más de la mitad de su contenido, mientras lo llevaban
a casa.

85 Eso que estoy diciendo ahora, no lo digo yo,
sino que está sacado de la tierra, como granos de trigo fosilizado.

Unos

representan en las monedas a un león,

Otros,

90 una cabeza.

Variopintas galletas de cobre, oro y bronce

yacen bajo tierra con iguales honores.

El siglo, tratando de roerlas, ha dejado las marcas de sus dientes.

El tiempo me corta como una moneda

95 y yo ya no me basto a mí mismo.

vv.1-27 El imaginario de las primeras dos estrofas —pinos que anhelan convertirse en barcos y barcos que conservan el recuerdo de haber sido pinos— tiene resonancias clásicas, no solo de Píndaro, cuya oda *Pítica* IV trata del viaje de los argonautas, sino también de Catulo (*Carmen* LXIV) y Ovidio (*Amores* II, 2, 1-4), que mencionan los pinos de Pelión convertidos en el Argo (Broyde, 1975; Kovaliova y Nésterov, 1995). M. Gaspárov (2016) ve en esta introducción la representación de una cultura armoniosa que no pierde su relación con la naturaleza y en la que todo está relacionado: los pinos unen la tierra y el cielo, el mar se asemeja a la tierra firme. La organización espacial está determinada por la verticalidad de los pinos y los mástiles frente a la horizontalidad del mar y de la cubierta del barco.

v.1 El poema se abre con verbos en primera persona del plural, probablemente para hacer referencia al carácter coral de las odas de Píndaro. Sin embargo, en el poema el coro, a diferencia de su prototipo griego, no canta, sino que habla. D. Myers (1991: 4-5) relaciona este hecho con uno de los temas principales de la poesía mandelshtamiana posterior a 1917: la desaparición de la música¹⁰¹³.

v.2 El bosque naval, que en la España del Siglo de Oro se denominaba «monte de marina», es un bosque reservado para la construcción de barcos o plantado especialmente con este fin. En Rusia, su protección y plantaciones se relacionan con Pedro I, el creador de la flota nacional, al que probablemente se alude en los vv.18-19. El bosque naval aparece, como una imagen onírica, en el poema de 1917 «A Casandra» («Кассандре»), lleno de premoniciones siniestras en relación con la revolución bolchevique:

Pero si esta vida es necesidad de delirio,
y el bosque naval son las altas casas,
¡vuela, victoria sin brazos,
peste hiperbórea!¹⁰¹⁴.

v.6 El pino albar o pino doncel (*pinus pinea*) es un árbol mediterráneo, que por lo tanto se asocia en la cultura rusa con la Antigüedad clásica. Además, es el único árbol de la familia de las pináceas que tiene en ruso un nombre en el que se adivina la etimología latina, *pinia* (пиния), algo que ayuda a Mandelshtam a reforzar las alusiones clásicas y en concreto las referencias a Catulo y Ovidio.

v.7 El aire está muy presente en la poesía de Mandelshtam y suele ir acompañado de epítetos poco convencionales («como agua oscura bebo el aire enturbiado»¹⁰¹⁵), pero en este caso se trata de una hipálage bastante evidente, que atribuye al aire una característica metafórica de la tormenta. La otra característica del aire —la ausencia del bosque— alude a la «memoria» de los pinos que sirvieron para la construcción del barco, reforzando la imagen del mundo en la que cualquier objeto lleva dentro su futuro (un pino se puede

¹⁰¹³ «La desaparición gradual de la música del espacio fue uno de los principales temas de la poesía de Mandelshtam de los años 1917-1925» (*The gradual disappearance of music from space was one of the chief themes of Mandel'shtam's poetry of 1917-25*).

¹⁰¹⁴ Но если эта жизнь — необходимость бреда / И корабельный лес — высокие дома, — / Лети, безрукая победа, / Гиперборейская чума! (Mandelshtam, 2009: 101).

¹⁰¹⁵ Словно темную воду, я пью помутившийся воздух (Mandelshtam, 2009: 106).

convertir en un barco) y su pasado (el barco está formado por árboles que recuerdan su condición de bosque). En el *Coloquio sobre Dante* («Разговор о Данте», 1933), la idea del pasado que se conserva dentro de las cosas será expresada sobre todo con metáforas geológicas: una roca o un cristal guardan recuerdos de épocas geológicas anteriores con sus respectivas catástrofes y, por lo tanto, son a la vez resultado y proceso, figura y movimiento, y lo mismo se puede decir de una obra poética (Mandelstam, 2010: 420).

v.8 A juzgar por el contexto, se trata del palo mayor, que es equiparado a la plumada metonímicamente, al ser esta el instrumento que asegura la posición perpendicular del mástil. En el siglo XIX este mismo término podía significar también cualquier objeto perpendicular a una base, por un mecanismo metonímico similar. Mandelshtam lo usa en más de una ocasión para referirse a la estabilidad de una grandiosa obra humana y por lo tanto a su capacidad de perdurar, como ocurre, por ejemplo, en «Notre Dame» (1913), uno de los poemas más emblemáticos de su primer libro:

Labirinto de elementos, bosque inescrutable,
del alma gótica abismo razonador,
poderío egipcio y timidez del cristianismo,
el roble al lado del junco, y la plumada reina por doquier¹⁰¹⁶.

«Bajo el salado talón del viento», como señala M. Gaspárov (2016), es una combinación de metáfora con metonimia, un procedimiento bastante común en este poema, en el que abundan ambos tropos.

v.9-13 El navegante es de una imagen generalizada, que no puede identificarse con ningún personaje literario o histórico concreto (Panova, 2003: 638). Parece acertada la observación de V. Musátov (2000: 273), quien ve en este «artesano, creador de herramientas, viajero que supera la resistencia del espacio»¹⁰¹⁷ una figura arquetípica que representa para Mandelshtam los valores centrales de la cultura europea. Parece significativo que la herramienta que este héroe utiliza para conquistar el espacio se caracterice como «frágil», algo que puede entenderse como una primera premonición de la catástrofe que amenaza a toda esta cultura. En el v.55 el mismo epíteto se aplicará al «calendario de nuestra era» para señalar su inminente fin.

v.11 En su estilización Mandelshtam hace uso del epíteto «húmedo», que Píndaro solía aplicar al mar (Kovaliova y Néstеров, 1995: 168), pero lo combina con *рытвины* («boches»), un vocablo moderno de registro bajo y cotidiano, de manera que una metáfora tan tradicional como «el mar es un camino» vuelve a resultar sorprendente. En el *Coloquio sobre Dante* Mandelshtam resumió así esta desautomatización de la percepción que ocurre en la poesía: «Pronunciando la palabra “sol”, hacemos una especie de gran viaje al que estamos tan acostumbrados que viajamos dormidos. La poesía se diferencia del lenguaje automatizado precisamente porque nos despierta y nos sacude en medio de

¹⁰¹⁶ Стихийный лабиринт, непостижимый лес, / Души готической рассудочная пропасть, / Египетская мощь и христианства робость, / С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — отвес (Mandelstam, 2009: 62).

¹⁰¹⁷ Мастер, творец орудий, путешественник, преодолевающий сопротивление пространства.

la palabra. Entonces la palabra resulta mucho más larga de lo que pensábamos y nos acordamos de que hablar significa estar siempre en el camino»¹⁰¹⁸. La «herramienta del geómetra» puede tener relación con la simbología masónica (Gaspárov, M., 2016), y junto con la mención del navegante en el v.9 constituir otra referencia implícita a Pedro I (cf. vv.18-19).

v.12 Según L. Panova (2003: 638), «la atracción del seno de la tierra» podría referirse a la vez a la ley de la gravedad y a la nostalgia por la tierra natal, el deseo de volver a casa.

v.15 La mención de «lágrimas de resina» recuerda un poema de 1920, también de resonancias griegas, que alude a la construcción del caballo de Troya: «Lágrima transparente, en los muros rezuma la resina»¹⁰¹⁹. Esa proliferación de referencias a las obras anteriores, que pueden abarcar desde palabras clave o imágenes sueltas hasta versos enteros, ayuda a cimentar la unidad de la poesía de Mandelshtam como «una única estrofa indivisible»¹⁰²⁰. La imagen de la «nave» se relaciona en la poesía de Mandelshtam tanto con Rusia y el Estado ruso («monstruosa como un acorazado en un varadero, Rusia descansa pesadamente»¹⁰²¹) como con la poesía¹⁰²²:

De nuevo compararé el poema con una barca egipcia para los muertos. Esta barca está provista de todo lo necesario para la vida, nada queda olvidado en ella¹⁰²³.

El contexto de este poema permite y alienta ambas interpretaciones —la nave como metáfora de Rusia y como metáfora de la poesía—, aparte de la referencia a la nave Argo y al mito de los argonautas, presente también en la obra de Píndaro.

v.17 Los mamparos, en principio, no deberían verse desde fuera, por lo que o bien podría tratarse de una denominación inexacta (Gaspárov, M., 2016), o bien de una referencia a la estructura interna del barco, que el coro observa gracias a una especie de óptica múltiple casi sobrehumana. En el poema «Notre Dame» (1913), la catedral parisina también se describe desde dos puntos de vista: desde dentro y desde fuera.

v.19-20 Si no resulta difícil reconocer en el «carpintero de Belén» a San José, la identificación del «otro» sigue suscitando debate. Por un lado, la mención de dos profesiones —«carpintero» y «navegante»— remite en la tradición poética rusa a unos versos de Pushkin dedicadas a Pedro I, el creador de la flota rusa (Broyde, 1975: 55):

Ora académico, ora héroe,

¹⁰¹⁸ Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге (Mandelshtam, 2010: 420).

¹⁰¹⁹ Прозрачной слезой на стенах проступила смола (Mandelshtam, 2009: 116).

¹⁰²⁰ Единая и недробимая строфа (Mandelshtam, 2010: 167). El poeta formula esta idea de unidad orgánica en relación con la *Divina Commedia*, pero es igualmente aplicable a su propia obra.

¹⁰²¹ Чудовищна — как броненосец в доке — / Россия отдыхает тяжело (Mandelshtam, 2009: 64).

¹⁰²² La comparación de la poesía con un barco está muy arraigada en la tradición clásica (Broyde, 1975: 54, Dobritsin, 1994: 117, 125), incluido Píndaro (*Pítica* II, 68).

¹⁰²³ Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Всё для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье (Mandelshtam, 2010: 81).

En la obra del propio Mandelshtam las referencias a Pedro I son bastante frecuentes, por ejemplo, en el poema dedicado al edificio del Almirantazgo en San Petersburgo, que había sido construido por orden directa de Pedro I, el poeta menciona «la carnívora capacidad de medición a ojo de un simple ebanista»¹⁰²⁵, evitando citar directamente los famosos versos de Pushkin, pero dejando clara la referencia a un oficio relacionado con la madera. Si el «otro» carpintero es Pedro I, queda reforzada la interpretación de la «nave» como metáfora de Rusia. Sin embargo, el análisis comparativo del poema con la *Pítica* IV de Píndaro, que ha revelado un sinfín de analogías con nuestro poema, sugiere que podría tratarse también de Argos, el constructor mítico de la nave de los argonautas (Kovaliova y Nésterov, 1995: 166). Para C. Brown (1973: 292), es una referencia a Poseidón, el dios griego de los mares y también protector de las carreras de caballos, mientras D. Myers (1991: 9) relaciona al «otro» con las figuras de viajeros arquetípicos como Jasón u Odiseo (Ulises).

v.22 Tanto en ruso como en español (aunque sea una acepción caída en desuso), la palabra «lomo» puede referirse tanto a la anatomía animal como a la estructura de una montaña. Este tipo de ambigüedad tiene una importancia crucial para la poética de Mandelshtam, que en el *Coloquio sobre Dante* formuló así su filosofía de la palabra poética: «Cualquier palabra es un haz, y el sentido asoma de ella en varias direcciones, en vez de dirigirse a un único punto oficial»¹⁰²⁶. La equiparación de formaciones montañosas con el cuerpo de un animal (espinazo, columna vertebral, espalda) aparece ya en la *Pítica* IV (24-26) de Píndaro y en Arquíloco (Ronen, 2002: 23).

v.24 Lo más probable es que el poeta se refiera al monte Pelión, del que, según el mito, procedían los pinos utilizados en la construcción de la nave Argo. En el poema LXIV de Catulo la referencia a Pelión coincide con la identificación metonímica entre el pino y el barco (Kovaliova y Nésterov, 1995: 167). En cuanto a la denominación parafrástica del monte griego, es algo típico de Mandelshtam, que no solo evita referencias directas, sino que prefiere sustituir los términos más exactos y obvios por otros que producen un ligero desplazamiento semántico y crean un efecto de distorsión óptica, distancia o extrañamiento, dificultando el reconocimiento inmediato de un personaje, un mito o una realidad. De ahí la multitud de interpretaciones posibles.

v.25 M. Gaspárov (2016) considera que se trata de un falso pleonismo: por un lado, cualquier lluvia es de agua dulce, pero lo que se recalca aquí es el contraste con el agua salada del mar.

v.26 La sal se convierte en uno de los conceptos clave en la lírica de Mandelshtam a partir de los años veinte, como esencia de un mundo trágico y severo y como señal de aceptación

¹⁰²⁴ То академик, то герой, / То мореплаватель, то плотник (Pushkin: 1950, II, 344).

¹⁰²⁵ Хищный глазомер простого столяра (Mandelshtam, 2009: 66).

¹⁰²⁶ Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку (Mandelshtam, 2010: II, 166).

del sacrificio («las órdenes saladas de las crueles estrellas»¹⁰²⁷). Sin embargo, en el contexto marítimo del poema se añade un matiz nuevo, que cobrará una especial importancia a partir del destierro de Vorónezh (1934-1937): la nostalgia del mar. Además, en el *Coloquio sobre Dante* la sal es el elemento que encarna el parentesco entre el mar y los seres humanos y justifica la «irrefrenable sed de espacio» de Ulises y otros viajeros (v.10):

Este es un canto sobre la composición de la sangre humana, que contiene sal oceánica. El inicio del viaje está metido en el sistema de los vasos sanguíneos. La sangre es planetaria, solar, salada...¹⁰²⁸.

v.28 La pregunta retórica que abre la tercera estrofa e introduce el tema de la poesía da a entender que las dos primeras estrofas constituían una introducción: una técnica parecida a la que utiliza el propio Píndaro para señalar la transición al tema principal de una oda (Myers, 1991: 12). Según Mandelshtam (2010: 195), para Dante —su *alter ego* poético— la preparación que precede al habla es más importante todavía que el proceso del habla en sí, y mucho más dificultosa¹⁰²⁹. S. Broyde (1975: 56) ve en este verso una reminiscencia de un célebre poema de Pushkin en el que la poesía se compara con la navegación («¿Hacia dónde [hemos de] navegar, pues?»¹⁰³⁰).

v.29 En el contexto del poema la primera asociación de este crujir y tambalearse es con los pinos en la tierra y los mástiles en el mar durante una tormenta, pero también cabe pensar que se trata de una crisis (casi) cósmica, que podría tener que ver tanto con un acontecimiento concreto (la Revolución rusa) como con el cambio de épocas históricas o incluso con el fin del mundo.

vv.30-32 La creación poética es uno de los temas centrales en la lírica de Mandelshtam, pero pocas veces aparecen referencias tan explícitas como en estos versos. Por ejemplo, ningún otro texto poético de Mandelshtam contiene una mención directa de la palabra «metáfora». Aun así, el sentido es ambiguo. D. Myers (1991: 13-16) ve aquí una referencia a la crisis del lenguaje poético y el peligro de perder el valor de la palabra en una carrera desenfrenada detrás de metáforas arbitrarias, una preocupación que Mandelshtam expresó varias veces en sus escritos teóricos, por ejemplo, en relación con el «imaginismo» ruso, que «enriqueció nuestra literatura con una camada entera de innecesarios usos metafóricos despedazados»¹⁰³¹. Pero también podría tratarse de una visión del mundo y de la poesía con la que el poeta se identificaba plenamente, llamando

¹⁰²⁷ Жестоких звезд соленые приказы (Mandelshtam, 2009: 122).

¹⁰²⁸ Это песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь — планетарна, солярна, солонна... (Mandelshtam, 2010: 179). Notemos también el juego paronomástico, visible tanto en ruso como en español, que equipara la sal (*sol*, соль) con el sol (*solntse*, солнце).

¹⁰²⁹ «La preparación del discurso es un ámbito todavía más suyo que la propia articulación, el propio discurso» (Подготовка речи — еще более его сфера, нежели сама артикуляция, сама речь (Mandelshtam, 2010: 195).

¹⁰³⁰ Куда ж нам плыть? (Pushkin, 1950: III, 265).

¹⁰³¹ Обогатили нашу литературу целым выводком ненужных растерзанных метафорических уподоблений (Mandelshtam, 2010: 59).

a Dante «el Descartes de la metáfora»: «Comparo luego vivo —podría decir Dante. [...] Puesto que para nuestra conciencia [...] la materia solo se abre a través de la metáfora, puesto que no hay ser fuera de la comparación, puesto que el ser mismo es una comparación»¹⁰³². En este caso, el aire y la tierra están llenos de metáforas y comparaciones no porque alguien se las haya inventado, sino porque realmente están ahí y son el único instrumento con el que el entendimiento humano estructura su conocimiento del universo, «para compensar la deficiencia de nuestro sistema de definiciones»¹⁰³³. En esta línea, A. Dobritsin (1994: 117) considera que el poeta se refiere a las palabras «crudas, no elaboradas» (сырые) que servirán para construir el poema, de la misma manera que los pinos sirven para fabricar un barco.

vv.33-36 Aquí aparece por la primera vez el tema de las carreras, que remite a las odas de Píndaro dedicadas a los ganadores de competiciones olímpicas. Pero en el texto mandelshtamiano serán imágenes ambiguas, en las que será difícil «indicar dónde está el segundo y dónde el primer término de la comparación, qué se compara con qué, dónde está lo principal y dónde lo secundario»¹⁰³⁴. Para M. Gaspárov (2016), los calesines arrastrados por pájaros son una imagen de la poesía que no es capaz de seguir el ritmo vertiginoso de los acontecimientos históricos, representados por la imagen de los carros llevados por caballos.

v.33 Aun aludiendo a la imagen pindárica de carreras de carros, Mandelshtam prefiere un vocablo contemporáneo, «calesín» (двуколка), en vez de un término histórico más exacto como «biga» (колесница), en busca del difícil equilibrio entre solemnidad y cercanía, fundamental para su visión de la Antigüedad clásica:

El helenismo es una olla para meter en el horno, es una horquilla, una vasija de barro llena de leche, son los utensilios caseros, la vajilla, todo lo que rodea el cuerpo; El helenismo es el calor del hogar que se siente como algo sagrado¹⁰³⁵.

v.34 En el *Himno a Afrodita* de Safo, la diosa se desplaza en un carro arrastrado por gorriones (Panova, 2003: 643), una imagen que Mandelshtam cita en su artículo «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921): «¿Quién parará el sol que se dirige raudo a la casa paterna con un atalaje de gorriones, movido por la sed del regreso?»¹⁰³⁶. En otro poema que también trata de cataclismos históricos, hay una imagen similar, en la

¹⁰³² Я сравниваю — значит я живу, — мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания [...] только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение (Mandelshtam, 2010: 459). De esta manera, Mandelshtam formula los fundamentos de una teoría cognitiva de la metáfora 47 años antes de la publicación del libro que sienta las bases de los estudios cognitivos de la metáfora: *Metaphors We Live By* de George Lakoff y Mark Johnson.

¹⁰³³ Восполнить недостаточность нашей определительной системы (Mandelshtam, 2010: 199).

¹⁰³⁴ Указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное — его поясняющее (Mandelshtam, 2010: 432). De nuevo, Mandelshtam se refiere a la *Divina Commedia*, pero a la vez formula sus propios principios poéticos.

¹⁰³⁵ Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всё окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное (Mandelshtam, 2010: 75).

¹⁰³⁶ Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробыиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? (Mandelshtam, 2010: 49).

que las bandadas de pájaros («legiones de golondrinas»¹⁰³⁷) parecen tirar del barco de la historia o incluso del planeta Tierra. Los epítetos que acompañan a los pájaros en el v.34 son poco convencionales. En el lenguaje estándar, el adjetivo броский significa «llamativo» (por ejemplo, броский цвет, «color llamativo»), pero tiene un parentesco etimológico claro con el verbo «бросать» («lanzar») y el sustantivo «бросок» («ímpetu»). Mandelshtam actualiza este parentesco en el contexto del poema, confiriendo al adjetivo el significado de «ímpetuoso». El segundo epíteto, «densos» (густые), es metafórico y ya iba asociado a las aves en algunos poemas anteriores: «Y vuelos densos de bandadas de pájaros»¹⁰³⁸. En el poema de 1918 «Glorifiquemos, hermanos, el crepúsculo de la libertad» («Прославим, братья, сумерки свободы», Mandelshtam, 2009: 103-104) las «legiones de las golondrinas» tapan el cielo formando un «denso crepúsculo» (сумерки густые), una imagen casi apocalíptica.

v.36 «Los favoritos resoplantes de los hipódromos» es una paráfrasis que sirve para referirse a los caballos de carreras. Recuerda el estilo de Píndaro, pero a la vez es típica de Mandelshtam, que suele evitar designaciones directas.

v.37 Se trata de una versión de la fórmula clásica *beatus ille*. En el contexto pindárico, el nombre que tiene que aparecer en una canción podría ser el del ganador de la competición, que de esta manera quedaría preservado para la posteridad. En el contexto mandelshtamiano, los nombres propios cobran una importancia especial por otras razones: «Cualquier nombre parece compartir el estatus bíblico del nombre de Dios, que no puede mencionarse en vano»¹⁰³⁹. De ahí un pudor extremo con los nombres y la dificultad de llamar a alguien directamente por su nombre de pila en un poema («Es más fácil levantar una piedra que repetir tu nombre»¹⁰⁴⁰). En este poema, el ansiado nombre que garantizaría su pervivencia tampoco se llega a pronunciar, por lo tanto el poeta no se incluye entre los «bienaventurados», capaces, como Píndaro, de nombrar héroes para la posteridad.

v.38-40 Aunque no exista un héroe que nombrar en el poema, el propio texto poético sí puede tener un título que le servirá de nombre. Una cinta en la frente como señal de distinción es un motivo recurrente en la poesía grecolatina (Myers, 1991: 19), pero lo que parece más importante es que sea un atributo típico de Mnemósine, la diosa de la memoria y la madre de las nueve musas (Broyde, 1975: 57). A partir de aquí se hace patente otro tema fundamental del poema: la preocupación por la pervivencia de la poesía y/o de la cultura.

v. 41 La idea de que el título ayude al poema (o al acontecimiento cantado en el poema [Gaspárov, M., 2016]) a ser recordado en el futuro nos lleva a la interpretación de la

¹⁰³⁷ Hemos atado a las golondrinas / En legiones de combate (Мы в легионы боевые / Связали ласточек... Mandelshtam, 2009: 103).

¹⁰³⁸ И птичьих стай густые перелеты (Mandelshtam, 2009: 299).

¹⁰³⁹ Любое имя как бы причастно у него библейскому статусу имени Божия, которое нельзя употреблять всуе (Avérintsev, 2011: 49).

¹⁰⁴⁰ Легче камень поднять, чем имя твое повторить (Mandelshtam, 2009: 106).

palabra *беспмятство* como «desmemoria», es decir, como otra reinterpretación poética basado en la etimología (*бес-пмятство*, «des-memoria»). El significado que esta palabra tiene en el lenguaje convencional es «desfallecimiento, pérdida de conciencia», una acepción que no funciona en el contexto de los versos 38-40, pero sí funciona en el contexto de los versos que siguen: es más fácil que un olor fuerte provoque el desfallecimiento y no la amnesia. Mandelshtam, como en otras ocasiones, aprovecha la ambigüedad de la palabra conservando las dos lecturas posibles. La compleja relación de la poesía con la memoria y la desmemoria, incluido el «reconocimiento» platónico, es una de las preocupaciones fundamentales de Mandelshtam, que se hace patente, por ejemplo, en el poema de 1920 «Se me olvidó la palabra que quería decir» («Я слово позабыл, что я хотел сказать»), en el que «el canto nocturno se canta en la desmemoria/en el desfallecimiento»¹⁰⁴¹.

vv.41-44 Los olores que causan la pérdida de la memoria o el desfallecimiento remiten a tres elementos esenciales de la vida en el universo —lo humano, lo animal y lo vegetal (Broyde, 1975: 58). Según V. Musátov (2000; 272), los olores mencionados despiertan los instintos y a la vez llevan a olvidar algo importante:

El olor del hombre hace que la mujer olvide la casa en la que creció, y “el olor del pelaje de un animal vigoroso” despierta en el hombre el instinto cazador, que le lleva a olvidar las precauciones¹⁰⁴².

El tomillo (bajo distintos nombres, tales como *чобр* o *тмин*) aparece frecuentemente en la poesía de Mandelshtam como una planta evocadora, relacionada con la poesía gracias a las reminiscencias de Horacio (*Odas*, IV, 2), André Chenier y el «*Art poétique*» de Verlaine (Taranovsky, 2000: 52-53).

vv.45-51 El aire, «para Mandelshtam, el nivel humano del universo»¹⁰⁴³ (Panova, 2003: 648), se equipara aquí con el agua, un mineral (cristal de roca) y la tierra. A. Dobritsin (1994: 118) considera que de esta manera los elementos «forman una especie de unidad ancestral»¹⁰⁴⁴, pero también es cierto que el aire que se vuelve oscuro, turbio o denso puede interpretarse en la lírica de Mandelshtam como un síntoma de un mundo en crisis o incluso como premonición de la muerte (Myers, 1991: 22). Así, no parece casual que en el poemario *Tristia*, lleno de referencias al ocaso de toda una época, el aire apareciera sistemáticamente transformado en un líquido («Como agua oscura, bebo el aire enturbiado»¹⁰⁴⁵), y en los *Cuadernos de Vorónezh*, donde la muerte acecha ya al propio poeta, el aire se volviera sólido y por lo tanto todavía menos respirable: «Y como tropezándome el aire muerto»¹⁰⁴⁶. Por otra parte, la imagen de un universo esférico,

¹⁰⁴¹ В беспмятстве ночная песнь поется (Mandelshtam, 2009: 110).

¹⁰⁴² Запах мужчины заставляет женщину забыть о доме, в котором она выросла, а «запах шерсти сильного зверя» пробуждает в мужчине азарт охотника, что ведет к потере осторожности.

¹⁰⁴³ Воздух — для Мандельштама — это человеческий уровень мироздания.

¹⁰⁴⁴ Собраны в некое первобытное «единство».

¹⁰⁴⁵ Словно темную воду, я пью помутившийся воздух (Mandelshtam, 2009: 106).

¹⁰⁴⁶ И, спотыкаясь, мертвый воздух ем (Mandelshtam, 2009: 221).

cerrado, lleno de elementos densos en los que se mueve todo lo vivo, parece provenir de la filosofía griega presocrática (Dobritsin, 1994: 119).

vv.46-47 El calor que caracteriza a la esfera hace posible relacionarla con la «era helénico-cristiana»¹⁰⁴⁷ (Dobritsin, 1994: 119), es decir, la época del florecimiento de la cultura europea desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XIX, un concepto importante en la peculiar filosofía de la historia que Mandelshtam formula tanto en su lírica como en varios artículos en prosa, especialmente en «Sobre la naturaleza de la palabra» («О природе слова», 1922). La cultura helénica está relacionada para el poeta con la idea de una calidez afín al propio calor del cuerpo humano¹⁰⁴⁸.

vv.49-50 Neera, el único nombre propio que aparece en todo el poema, es un personaje misterioso. En la mitología griega hay varias ninfas con este nombre, entre ellas una amante de Helios, el dios del sol, pero ninguna está directamente relacionada con la tierra labrada. También podría ser la Neera que aparece en varios poemas de André Chenier, uno de los poetas preferidos de Mandelshtam, como sabemos por su ensayo «Notas sobre Chenier» («Заметки о Шенье», Mandelshtam, 2010: 93-100). En el contexto del poema es especialmente importante la relación paronomástica que se forma entre el nombre de Neera, que en todo caso remite a la mitología clásica, y dos palabras clave que condicionan la cosmovisión del poema, a saber, *сфера* (*sfera*, «esfera») y *эра* (era, «era»). Neera también podría ser un anagrama de la «nueva era» (Myers, 1991: 28), una hipótesis muy sugestiva teniendo en cuenta que el cambio de épocas históricas es uno de los temas principales del poema. La «húmeda tierra negra de Neera», una especie de imagen colectiva del agua y de la tierra, reforzada también por la mención de herramientas de labranza junto con los tridentes asociados con Neptuno, tiene muchas resonancias en la poesía y la prosa de Mandelshtam, y en especial hace recordar la potente imagen de la poesía como arado que revuelve el tiempo llegando a lo más profundo de la historia, a la «tierra negra del tiempo»:

La poesía es un arado que labra el tiempo de tal manera que las capas profundas del tiempo, su tierra negra, salen a la superficie. Pero hay épocas en las que la humanidad, sin contentarse con el día de hoy, soñando con capas profundas del tiempo, como un arador, tiene sed de la tierra virgen de los tiempos¹⁰⁴⁹.

v.53 La *laptá* es un juego tradicional ruso con una pelota y una pala. En el borrador de un poema de 1922, el poeta utiliza prácticamente la misma imagen del viento que agita las copas verdes de los árboles como premonición de una tormenta: «¡Vuela, laptá verde!»¹⁰⁵⁰. La imagen de la tormenta, en este caso implícita, se relaciona en la obra de

¹⁰⁴⁷ Эллиноско-христианская эра.

¹⁰⁴⁸ El helinismo cualquier estufa a cuyo lado está sentada una persona, que aprecia su calor como algo emparentado con su propio calor interno (Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу, Mandelshtam, 2010: 76).

¹⁰⁴⁹ Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен (Mandelshtam, 2010: 51).

¹⁰⁵⁰ Лети, зеленая лапта! (Mandelshtam, 2010: 463).

Mandelstam con grandes cataclismos históricos: «La tormenta es el prototipo del acontecimiento histórico en la naturaleza»¹⁰⁵¹.

v.54 Los juegos infantiles, y muy especialmente el juego de las tabas, se relacionan en la poesía de Mandelstam con cataclismos históricos y cambios de época, algo que queda patente en este verso gracias a la mención explícita de los animales muertos: los niños, que representan la era nueva, juegan con los vestigios de épocas pasadas (Segal, D., 2006: 288). Podría tratarse también de una referencia al fragmento de Heráclito que equipara la eternidad a un niño que juega a las damas o a las tabas (Dobritsin, 1994: 115), una imagen a la que Mandelstam aludirá también en algunas de sus *Octavas* («Восьмистишия», 1933-1935). Por otro lado, es muy significativo que, a pesar de lo que sugiere el nombre del juego, los niños no jueguen con los huesos de las patas (las tabas propiamente dichas), sino con las vértebras. La mención de las vértebras permite relacionar este verso con una imagen aparece obsesivamente en la poesía mandelstamiana de principios de los años veinte: la columna vertebral o el espinazo roto del «siglo» a punto de perecer¹⁰⁵². Precisamente en esta época empieza a cobrar fuerza la idea del sacrificio voluntario para salvar la continuidad del tiempo. Para Mandelstam, es al poeta a quien corresponde unir «con la propia sangre / las vértebras de dos centurias»¹⁰⁵³.

v.55 Es el verso central del poema, en el que se nombra explícitamente el final de la era antigua, helénica y cristiana, y el nacimiento de una era nueva, desconocida y en principio hostil. Existe un paralelo muy significativo en el artículo inacabado «Skriabin y el cristianismo» («Скрябин и христианство», 1916-1917), en el que aparecen muchos elementos que conforman la visión escatológica del mundo reflejada en el poema:

El calendario cristiano está en peligro, el frágil cálculo de los años de nuestra era está perdido, el tiempo corre hacia atrás con ruido y silbidos como un torrente al que han cerrado el paso, y el nuevo Orfeo arroja su lira en la borbotante espuma: el arte ya no existe...¹⁰⁵⁴.

La fragilidad de la era antigua recuerda la fragilidad de la «herramienta de geómetra» mencionada en el v.11, probablemente una representación de la cultura europea.

v.57 Este verso, en el que aparece por primera vez el pronombre «yo», no deja lugar a dudas: el que hablaba a partir del verso 28 («¿Por dónde empezar?») era un sujeto distinto del coro pindárico de las primeras dos estrofas. Esta voz se puede identificar con la voz del propio poeta, que reconoce su confusión ante el cambio catastrófico de épocas y su incapacidad de «elegir de una vez por todas entre la idea del “fin” escatológico y la idea de un “nuevo comienzo”»¹⁰⁵⁵ (Gaspárov, B., 1992: 152). Es probable que el silencio

¹⁰⁵¹ Прообразом исторического события в природе служит гроза (Mandelstam, 2010: 362).

¹⁰⁵² Cf., por ejemplo, «El siglo» («Век», Mandelstam, 2009, 127-128).

¹⁰⁵³ И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки (Mandelstam, 2009, 127).

¹⁰⁵⁴ Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян — время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, — и новый Орфей бросает свою лиру в клочущую пену: искусства больше нет... (Mandelstam, 2010: 36).

¹⁰⁵⁵ Невозможность для поэта сделать однозначный выбор между идеей эсхатологического «конца» и идеей «нового начала».

poético de Mandelshtam, que duraría entre 1925 y 1930, fuera provocado por este conflicto interno sin resolver.

v.58 La equiparación de la era pasada con una esfera de oro, aparte de la resonancia paronomástica, hace pensar en la idea clásica del «siglo de oro» como un pasado ideal perdido para siempre (Dobritsin, 1994: 121), pero también está relacionada con la peculiar mitología del poeta, que en su ensayo sobre André Chenier caracteriza así su visión de la armonía moral en la Antigüedad clásica: «El bien, el bienestar, la salud estaban unidos en un solo concepto, como una bola de oro sólida y homogénea»¹⁰⁵⁶. Por otro lado, la esfera de oro se asocia con el orbe, el símbolo del poder real en forma de un globo terráqueo dorado (Broyde, 1975: 61), y con la custodia, objeto religioso típico del culto católico al que Mandelshtam dedicó en 1915 un poema que, entre otras cosas, deja patente su entusiasmo por el cristianismo y su tendencia a equiparar los valores de la cultura cristiana con la herencia de la cultura clásica griega:

Ahí la custodia, como un sol de oro,
quedó colgada en el aire, ¡magnífico instante!
Aquí tan solo tiene que sonar la lengua griega:
el mundo entero está entre las manos, como una simple manzana¹⁰⁵⁷.

v.60 Este verso hace pensar que en la edad de oro había respuestas inequívocas a cualquier pregunta (Gaspárov, M., 2016). Probablemente también se trate de una reminiscencia del Nuevo Testamento (Mateo 5.37: «Pero sea vuestro hablar: sí, sí; no, no») como referente moral de la era cristiana.

v.62 La cita anterior ayuda a ver una relación directa entre la esfera de oro mencionada en el verso 58 y la «manzana» nombrada por el niño. Para aclarar la analogía, es importante saber que держава («orbe»), también se denominaba en ruso державное яблоко («la manzana de la orbe»), del alemán *Reichsapfel* (Surat, 2009: 278). Por otro lado, las representaciones medievales del globo terráqueo reciben en Alemania el nombre de *Erdapfel*, «la manzana de la Tierra», y durante su estancia en la universidad de Heidelberg Mandelshtam podía haber visto uno de los ejemplares más famosos en el Museo nacional de Núremberg (Surat, 2009: 279). Finalmente, la manzana puede relacionarse con el tema de la Revolución francesa, que Mandelshtam asociaba con la revolución rusa de 1917, a través de un juego de palabras en francés —*pomme*, «manzana» y *jeu de paume*, «el juego de la pelota»—, que hace pensar en el Juramento del Juego de la Pelota, uno de los acontecimientos clave que precedieron la Revolución francesa: «Y jugaban con el juramento en la arena, como si fuera una manzana»¹⁰⁵⁸.

vv.63-71 En estos versos se concentra todo un catálogo de símiles que representan una misma situación arquetípica: la pervivencia en el futuro de algo que ocurrió y

¹⁰⁵⁶ Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный золотой шар (Mandelshtam, 2010: 93).

¹⁰⁵⁷ Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе — великолепный миг. / Здесь должен прозвучать лишь греческий язык: / Взят в руки целый мир, как яблоко простое (Mandelshtam, 2009: 82).

¹⁰⁵⁸ И клятвой на песке как яблоком играли (Mandelshtam, 2009: 136).

aparentemente desapareció en el pasado. Así, la cara del niño refleja su voz incluso cuando las palabras han dejado de sonar, el sonido sobrevive a su causa y el caballo agonizante lleva dentro el recuerdo de su movimiento. A diferencia de las odas y los epinicios de Píndaro, la imagen central no es la de un ganador sino la de un caballo que muere en medio de la carrera, asemejándose al siglo que se acaba y a la cultura helénico-cristiana que está llegando a su fin. Algo que prometía ser una oda triunfal se convierte en un canto fúnebre (Gaspárov, M., 2016). Sin embargo, lo que importa es la posibilidad de que el recuerdo viva más allá de la muerte.

vv.73 El que encuentra la herradura del caballo muerto en la carrera entabla un diálogo con una cultura desaparecida y preserva su memoria. En este sentido, se parece al destinatario ideal de la poesía que Mandelshtam se imaginaba en uno de sus primeros ensayos, «Sobre el interlocutor» («О собеседнике», Mandelshtam, 2010: 7): un lector desconocido en el futuro que descubre el poema como alguien que encuentra en las dunas un mensaje en una botella y lo lee como una carta íntima dirigida expresamente a él.

vv.80-81 Los labios que articulan la palabra poética constituyen una de las imágenes clave en la lírica tardía de Mandelshtam, en la que se asocian con la pervivencia de la poesía y la superación del olvido y el silencio:

Privándome de los mares, del espacio para correr y volar,
y confiriendo al pie el apoyo de una tierra forzada,
¿qué habéis conseguido? Un cálculo brillante:
no habéis podido quitarme los labios que se mueven¹⁰⁵⁹.

Sí, yazco en la tierra, moviendo los labios,
pero aquello que diré lo aprenderá de memoria cualquier niño que va al colegio¹⁰⁶⁰.

vv.85-86 El poeta, aunque hable en primera persona singular, atribuye sus palabras a la historia, presentándose así como el portavoz de una cultura desaparecida. Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 340) dijo que su marido se había caracterizado una vez como «el último poeta cristiano-helénico de Rusia». Y añadió que «la palabra “último” era la única expresión en la que se notaba el miedo ante el fin de la cultura»¹⁰⁶¹, muy presente también en este poema. El trigo tiene para Mandelshtam un valor prácticamente cósmico y se relaciona con múltiples significados simbólicos. En su artículo de 1922 «El trigo humano» («Пшеница человеческая») el poeta describe a Europa con su cultura cristiana y helénica como «un enorme granero de grano humano, auténtico trigo humano»¹⁰⁶². Sin embargo, en el poema el trigo está fosilizado, convirtiéndose en un tesoro arqueológico valioso pero estéril.

¹⁰⁵⁹ Лишив меня морей, разбега и разлета / И дав стопе упор насильственной земли, / Чего добились вы? Блестящего расчета — / Губ шевелящихся отнять вы не могли (Mandelshtam, 2009: 199).

¹⁰⁶⁰ Да, я лежу в земле, губами шевеля, Но то, что я скажу, заучит каждый школьник (Mandelshtam, 2009: 199).

¹⁰⁶¹ Когда-то О.М. сказал Харджиеву, что считает себя последним христианско-эллинским поэтом в России. Это слово «последний» — единственное его высказывание, в котором чувствуется страх конца культуры...

¹⁰⁶² Огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы (Mandelshtam, 2010: 86).

v.90 Esta metáfora de la moneda, que tiene connotaciones de objeto simple, casero y frágil, aparece en otro poema de resonancias clásicas, «Cuando Psique la vida descende hacia las sombras» («Когда Психея-жизнь спускается к теням», Mandelshtam, 2009: 109-110), en el que el alma humana tarda en entregar «la galleta de cobre» (лепешку медную) antes de cruzar el Leteo y entrar en el mundo de los muertos.

v.92 En el artículo «El humanismo y la modernidad» («Гуманизм и современность», 1923) el poeta equipara los «valores humanistas» con monedas de oro escondidas como un tesoro:

El paso a las divisas de oro es una cuestión del futuro, y en el ámbito de la cultura nos espera la sustitución de las ideas temporales —billetes de papel— con la moneda de oro de la herencia humanística europea, y los bellos florines del humanismo no sonarán bajo la pala del arqueólogo, sino que verán la luz del día y empezarán a circular como moneda contante y sonante, cuando llegue el momento¹⁰⁶³.

En este poema Mandelshtam parece mucho menos optimista: las monedas, roídas por el tiempo, yacen en la tierra, y de momento no está claro si tienen un futuro más allá de un hallazgo arqueológico, tan estéril como el trigo mencionado en el v.86.

v.94 Esta imagen inquietante tiene un paralelo en un poema de 1922, lleno de premoniciones infaustas:

Y el tiempo me corta a mí,
de la misma manera que ha torcido tu tacón¹⁰⁶⁴.

M. Gaspárov (2016) considera que Mandelshtam se refiere a una práctica ilegal que consistía en recortar los bordes de las monedas para fabricar dinero falso. Dobritsin (1994: 124) interpreta los dos últimos versos como una oposición entre el siglo antiguo y el siglo nuevo: el primero hinca el diente en la cultura como para cerciorarse de su autenticidad, de la misma manera que se comprueba el carácter genuino de una moneda de oro, y el segundo «se comporta como un falsificador de monedas que recorta el borde de un ducado»¹⁰⁶⁵.

v.95 El último verso hace referencia a una profunda crisis de identidad que el poeta sufre en esa época.

¹⁰⁶³ Переход на золотую валюту — дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей — бумажных выпусков — золотым чеканом европейского гуманистического наследства, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флорины гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок (Mandelshtam, 2010: 127).

¹⁰⁶⁴ И меня срезает время, / Как скосило твой каблук (Mandelshtam, 2009: 124).

¹⁰⁶⁵ Ведет себя как фальшивомонетчик, срезающий кромку дуката.

VERSOS NUEVOS

He vuelto a mi ciudad, conocida hasta las lágrimas

El poema fue escrito en diciembre de 1930, cuando Mandelshtam acababa de regresar a Leningrado tras más de dos años de ausencia. Con la idea de instalarse allí definitivamente, intentó encontrar casa por la única vía oficial posible, a través de organizaciones de escritores, pero recibió una rotunda negativa y una recomendación explícita de abandonar la ciudad (Mandelshtam, N., 2014: I, 322). Durante un mes el poeta y su mujer se alojaron en una residencia de Peterhof¹⁰⁶⁶, en las afueras de Leningrado, pero al pasar por la ciudad tuvieron que estar separados en casas de distintos familiares, como huéspedes incómodos y peligrosos. El poema parece aludir al piso del hermano de Mandelshtam, Yevgueni. Este último reconoció su propia casa por un detalle llamativo —«el timbre arrancado de cuajo» (v.12)— y protestó, según la viuda del poeta, diciendo que él y su mujer eran «gente soviética normal y no iban a tolerar esa abominación»¹⁰⁶⁷ (Mandelshtam, N., 2014: II, 711). La situación se volvió insostenible y el matrimonio tuvo que marcharse a Moscú: «Era imposible quedarse en Leningrado, allí O. M. habría perecido mucho antes, y el aislamiento habría sido infinitamente más horrible»¹⁰⁶⁸. Esta atmósfera hostil acabó impregnando la imagen de San Petersburgo-Leningrado en su poesía de la época:

Ayúdame, Señor, a terminar de vivir esta noche,
por la vida temo, por tu esclava,
vivir en Petersburgo es lo mismo que dormir en un ataúd¹⁰⁶⁹.

A la nueva visión de la ciudad, despojada de referencias poéticas y mitológicas, mucho más cotidiana que en *Tristia*, corresponde un notable cambio estilístico: «No queda nada de la solemnidad de los poemas sobre la muerte próxima de Petrópolis, “hermano del agua y del cielo”. El que va a morir es el propio poeta, quien encuentra para hablar de ello las palabras más llanas»¹⁰⁷⁰. Este lenguaje, en el que la intensidad emocional tiene una relación directa con expresiones cotidianas, alejadas del convencionalismo poético, estará muy presente en la poesía de Mandelshtam de los años treinta. Tras varios intentos frustrados de publicación, «He vuelto a mi ciudad...» acabó viendo la luz el 23 de noviembre de 1932 en el periódico *Literatúrnaia gazeta*, junto con otros dos poemas. En esta ocasión llevaba un título, «Leningrado» («Ленинград»), probablemente impuesto por la redacción. Contra todo pronóstico, el texto del poema se reprodujo en su integridad, incluida la última estrofa con sus asociaciones carcelarias y una alusión bastante clara a

¹⁰⁶⁶ A través de la Comisión central para la mejora de las condiciones de vida de los científicos (ЦККУБ, en sus siglas en ruso), una organización creada para facilitar el trabajo de los intelectuales en condiciones precarias después de la revolución.

¹⁰⁶⁷ Он говорил, что Таня и он нормальные советские люди и этой мерзости стерпеть не могут.

¹⁰⁶⁸ Оставаться в Ленинграде было невозможно, там бы О.М. погиб гораздо раньше, а изоляция была бы несравненно страшнее (Mandelshtam, N. 2014: II, 710).

¹⁰⁶⁹ Помоги, Господь, эту ночь прожить, / Я за жизнь боюсь — за твою рабу... / В Петербурге жить — словно спать в гробу (Mandelshtam, 2009: 153). La idea de que San Petersburgo es un lugar maldito incompatible con la vida es una constante en el discurso sobre la capital del Norte desde su fundación (cf. Toporov, 2003: 11-12), pero su interpretación más lúgubre cobra actualidad para Mandelshtam tan solo a partir de los años treinta.

¹⁰⁷⁰ Былой торжественности стихов о наступающей гибели Петрополя — брата «воды и неба» нет и в помине. Погибнуть остается самому поэту, и слова находят для этого самые обычные (Ivánov, Viach. Vs., 2009: 29).

la inminente visita de la policía. Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 709) explicaba esa benevolencia inusual de la censura con la intención de «legalizar» (легализовать) un texto que circulaba en copias manuscritas, mientras que A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 596) conjetura que podría ser una «provocación» por parte de la redacción. En todo caso, se trata de la última publicación poética en vida de Mandelshtam; a partir de entonces la difusión y la supervivencia física de su poesía pasó a depender únicamente de las copias clandestinas.

El poema está escrito en tetrametros anapésticos (anapesto de cuatro pies). En la poesía tardía de Mandelshtam, este metro se relaciona frecuentemente con la protesta política o la declaración de principios cívicos (Plunguián, 2011: 348) y aparece en poemas como «Por el valor sonoro de siglos venideros» («За гремучую доблесть грядущих веков», Mandelshtam, 2009: 156), «No, no podré esconderme del gran sinsentido» («Нет, не спрятаться мне от великой мур», Mandelshtam, 2009: 157) o el llamado «epigrama contra Stalin», «Vivimos sin sentir el país debajo de nosotros» («Мы живем, под собою не чуя страны», Mandelshtam, 2009: 184). Igual que este último poema, «He vuelto a mi ciudad...» está dividido en dísticos con rimas agudas (aa bb cc, etc.). Según N. Struvé (1992: 38), esos dísticos «suenan de una manera marcadamente monótona, como un tañido funerario de campanas que anuncia la muerte de la ciudad, la época, miles de destinos personales»¹⁰⁷¹.

He vuelto a mi ciudad, conocida hasta las lágrimas,
hasta las venas, hasta los ganglios infantiles hinchados.

Has vuelto aquí, pues, traga cuanto antes
el aceite de pescado de las farolas fluviales de Leningrado,

5 reconoce cuanto antes el día de diciembre,
 en el que con el alquitrán siniestro está mezclada la yema.

¡Petersburgo! Todavía no quiero morir:
tienes los números de mis teléfonos.

10 ¡Petersburgo! Todavía tengo direcciones,
 en las que encontraré voces de los muertos.

Vivo en una escalera de servicio, y en la sien
me golpea el timbre arrancado de cuajo,

y toda la noche estoy esperando a los queridos visitantes¹⁰⁷²,

¹⁰⁷¹ Двустипхья-анapestы со смежными мужскими рифмами звучат жестко однообразно, как погребальный звон, возвещающий гибель города, эпохи, тысяч личных судеб.

¹⁰⁷² En una de las colecciones preparadas para la publicación y rechazadas por las redacciones, este verso, como el más problemático desde el punto de vista de la censura, fue sustituido por una versión menos

removiendo los grilletes de las cadenas de la puerta...

explícita: «Y toda la noche entre arritmias sordas» (И вся ночь напролет в перебоях глухих...). En otra versión el verbo aparecía en la tercera persona del plural, «esperan», en vez de «espero», con cierto efecto de despersonalización.

v.1 Aunque Mandelshtam había nacido en Varsovia, su infancia transcurrió en San Petersburgo, marcada por un contraste irresoluble entre la monumentalidad imperial de la ciudad y el modesto día a día de una familia judía que tenía que pagar impuestos descomunales para poder vivir en la capital. Ese contraste y la fascinación ante la ciudad, que de niño se le antojaba «una cosa sagrada y festiva» (чем-то священным и праздничным, Mandelshtam, 2010: 209), impregnan varios capítulos del *Rumor del tiempo* («Шум времени», 1925), un libro que deja patente la importancia de las impresiones infantiles de San Petersburgo para el mundo poético mandelshtamiano¹⁰⁷³. La expresión idiomática до слез (literalmente «hasta las lágrimas») funciona en el lenguaje estándar como un mero marcador de intensidad, sin asociarse necesariamente con el llanto. Es decir, en principio знакомый до слез (literalmente «conocido hasta las lágrimas») significa «conocido a la perfección, archiconocido», sin más. Sin embargo, al formar parte de una secuencia —hasta las lágrimas, hasta las venas, hasta los ganglios—, la expresión recupera su sentido literal, de manera que las lágrimas «pasan al plano de la realidad» (переводятся в реальную плоскость, Uspenski y Fainberg, 2020: 2339-2344) y el recuerdo de la ciudad se presenta como íntimo y doloroso.

v.2 Si la frase hecha знакомый до слез («conocido hasta las lágrimas»/«archiconocido») es muy común, las opciones «conocido [...] hasta las venas/hasta los ganglios», claramente derivadas de ella, producen un fuerte efecto de extrañamiento, acentuando la intensidad emocional del recuerdo. Прожилка, que traducimos aquí como «vena», es un vaso sanguíneo visible a través de la piel. Teniendo en cuenta que los vasos sanguíneos se ven bien cuando la piel es muy fina y pálida, la mención de las venas visibles crea una impresión de fragilidad física. Esta impresión se acentúa con la referencia a los «ganglios hinchados» (припухшие железы о желёзки), una manera coloquial de hablar de la inflamación de los ganglios linfáticos situados en el cuello. Se trata de uno de los síntomas de la amigdalitis y otras enfermedades de la garganta que proliferan en el clima frío y húmedo de San Petersburgo, sobre todo entre los niños. Por ejemplo, una amiga de Shostakóvich contaba que, de adolescente, al futuro compositor «lo habían atormentado los ganglios, los mismos ganglios hinchados de Leningrado que más tarde recordaría Mandelshtam»¹⁰⁷⁴. Con todo ello, el regreso a San Petersburgo-Leningrado se percibe en el poema como una vuelta a la infancia y reaviva la sensación de vulnerabilidad de un niño enfermizo¹⁰⁷⁵ (Levin, 1998: 19). Esta visión ambivalente de la ciudad, a la vez íntima y atormentada, constituye uno de los temas centrales de la novela *El sello egipcio* («Египетская марка», 1928), cuyo protagonista «pensaba que San Petersburgo era su enfermedad infantil»¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷³ Tras describir sus primeros recuerdos de la capital, el propio poeta asegura: «Eran impresiones fuertes y vivas, y hasta hoy siguen teniendo un gran valor para mí» (Это были сильные и яркие впечатления, и я ими дорожу по сегодняшний день, Mandelshtam, 2010: 212).

¹⁰⁷⁴ Его мучили желёзки, те самые ленинградские припухлые желёзки, о которых вспомнит потом Мандельштам (L. Zhúkova, citada por A. Mets en Mandelshtam, 2009: 597).

¹⁰⁷⁵ La vulnerabilidad infantil es un motivo que surge en varios poemas de los años treinta: Y olvidamos fácilmente / que en la infancia estamos más cerca de la muerte / que en nuestros años maduros (И забываем без труда, / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года. Mandelshtam, 2009: 172).

¹⁰⁷⁶ Он думал, что Петербург — его детская болезнь (Mandelshtam, 2010: 299).

v.3 El cambio de la primera persona a la segunda que se produce en el poema suele interpretarse como desdoblamiento del sujeto lírico, un diálogo interior entre dos facetas del «yo» o bien entre el «yo» y una voz ajena interiorizada. En cierto modo, esa voz con su insistente «traga cuanto antes / el aceite de pescado» podría remitir a los recuerdos de la infancia, puesto que «eso es lo que se suele decir a un niño que tiene que tomarse un remedio con un sabor desagradable»¹⁰⁷⁷. La prisa que impone la voz «ajena» para empaparse de San Petersburgo-Leningrado se entiende mejor cuando el lector llega a los últimos versos del poema: la catástrofe final está cerca y hay que aprovechar el tiempo para despedirse de la ciudad para siempre (Levin, 1998: 21).

v.4 El aceite de pescado o aceite de hígado de bacalao, que solía administrarse a niños enfermizos, de nuevo remite a los recuerdos agri dulces de la infancia. En *El sello egipcio*, el narrador rememora así las asociaciones que le producía ese remedio:

El aceite de pescado es una mezcla de incendios, mañanas amarillas de invierno y grasa de ballena: el sabor a ojos reventados y arrancados, el sabor de la repulsión llevada hasta el éxtasis¹⁰⁷⁸.

Parece que la base de la metáfora es el color amarillento del aceite y de la luz opaca emitida por las farolas.

v.5 Денек es un diminutivo de la palabra день («día»), que en principio puede ser tanto cariñoso como irónico, pero en el contexto del poema más bien implica connotaciones negativas, como en la expresión fija ну и денек («vaya día»). Según Y. I. Levin (1998: 19-20), el diminutivo apunta a la naturaleza mermada, deficiente de ese día de diciembre: «No es un día sino un “pequeño día”, oscuro, con las farolas encendidas»¹⁰⁷⁹.

v.6 Деготь es un tipo de alquitrán hecho a partir de madera de abedul, de color negro y fuerte olor. En el imaginario ruso está connotado negativamente. Por ejemplo, la expresión ложка дегтя в бочке меда («una cucharada de alquitrán en un barril de miel») se refiere a un pequeño detalle malo que arruina una cosa buena. El poema parece parafrasear este dicho (Levin, 1998: 20), pero aquí el alquitrán prevalece desde el principio. Por su parte, la yema «mezclada» podría estar relacionada con otro recuerdo de la niñez: el *gógol-mógol*, una bebida caliente de origen judío asquenazí hecha de leche, miel y yema de huevo, que se sigue utilizando en Rusia como remedio casero contra el dolor de garganta. En los borradores de *El sello egipcio*, Mandelshtam asociaba la yema y el *gógol-mógol* con San Petersburgo, probablemente a partir de las propias impresiones infantiles:

¹⁰⁷⁷ Так обычно обращаются к ребенку, который должен выпить невкусное лекарство (Uspenski, B., 1994: 248).

¹⁰⁷⁸ Рыбий жир — смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани — вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга (Mandelshtam, 20010: 296).

¹⁰⁷⁹ Не день, а всего лишь денек, темный, с зажженными фонарями.

La cucharilla de plata está batiendo. La yema se ha vuelto blanca. La cucharilla se ensaña hasta que acaba triunfando por completo. Un *gógol-mógol* yámbico de los carruajes de San Petersburgo¹⁰⁸⁰.

Ambos colores —el negro del alquitrán y el amarillo de la yema— son atributos distintivos de la capital del Norte en la literatura rusa. El amarillo es el color de San Petersburgo por excelencia, tanto por la predominancia de los edificios públicos, que se pintaban así desde finales del siglo XVIII, como por la característica niebla amarillenta en la que Dostoievski y los simbolistas veían una prueba de la naturaleza fantasmagórica y maligna de la ciudad¹⁰⁸¹ (Surat, 2009: 50-51). En *El sello egipcio*, marcado por la misma percepción ambivalente de San Petersburgo-Leningrado que la lírica mandelshtamiana de los años treinta, entre la fascinación y la repulsión, lo amarillo y lo siniestro aparecen juntos:

Y es que tan solo sigo vivo gracias a Petersburgo, la ciudad de los conciertos, amarilla, siniestra, enfurruñada, invernal¹⁰⁸².

El color negro, muchas veces en combinación con el amarillo, también contribuye a la imagen de San Petersburgo como ciudad maldita:

Leningrado es, en general, extraordinariamente idóneo para una catástrofe. Ese río frío, siempre con nubes frías encima de él, esos ocasos amenazadores, esa terrible luna de ópera [...]. El agua negra con reflejos amarillos de luz [...]. Todo es terrible¹⁰⁸³.

Asimismo, el negro y el amarillo junto con el blanco son los colores de la bandera imperial rusa, que Mandelshtam menciona como una especie de símbolo siniestro de la capital en un poema de 1915, prohibido por la censura zarista:

En el hoyo negro de la capital
se eleva un ángel estilista¹⁰⁸⁴ [...]

Solo allí, donde el firmamento es claro,
se enfurece el retal negro y amarillo,
¡como si se propagara en el aire
la hiel del águila bicéfala!¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁰ Серебряная ложечка сбивает. Желток побелел. Ложечка свирепствует — до победного конца. Ямбический гоголь-моголь петербургских дрожек (Mandelshtam, 20010: 385).

¹⁰⁸¹ Así, el texto de la novela de Andréi Bely *Petersburgo* (1913/1922) rebosa de referencias al color amarillo, «una imagen metafísica del aburrimiento, la angustia, la podredumbre, la corrupción» (метафизический образ скуки, тоски, гниения, порчи, Toporov 2003: 498).

¹⁰⁸² Ведь и держусь я одним Петербургом — концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним (Mandelshtam, 2010: 288).

¹⁰⁸³ Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастрофы. Эта холодная река, над которой всегда холодные тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная страшная луна [...] Черная вода с желтыми отблесками света [...] Все страшно (palabras de Anna Ajmátova recogidas en los *Diarios* de L. Chukóvskaia, citados por Toporov, 2003: 94).

¹⁰⁸⁴ Una referencia a la imponente Columna de Alejandro (Александровская колонна, Александрийский столп) con la figura de un ángel en la cima. Fue erigida en 1834 para conmemorar la victoria del zar Alejandro I sobre Napoleón. El «hoyo negro» es la Plaza del Palacio (Дворцовая площадь) en cuyo centro se alza el monumento.

¹⁰⁸⁵ В черном омуте столицы / Столпник-ангел вознесен [...] Только там, где твердь светла, / Черно-желтый лоскут злится — / Словно в воздухе струится / Желчь двуглавого орла! (Mandelshtam, 2009: 84). K. Taranovsky (2000: 88) señala que la bandera imperial parece envenenar el aire de San Petersburgo con la bilis del águila.

Paradójicamente, el negro y el amarillo también representaban para Mandelshtam la otra cara de su universo infantil, opuesta a la de la grandeza imperial de San Petersburgo: el «caos judaico» (хаос иудейский, Mandelshtam, 2010: 213). La tradición judía, ese «desconocido mundo uterino» (незнакомый утробный мир, Mandelshtam, 2010: 213) resultaba incomprensible para un niño educado en una familia asimilada, lejos de las zonas de asentamiento:

El caos judaico se asomaba por todas las grietas del pétreo apartamento sanpetersburgués como una amenaza de destrucción [...], representado por los garabatos de los libros del Génesis sin leer, abandonados entre el polvo en el estante inferior de la librería, debajo de Goethe y Schiller, y por las trizas del ritual negro y amarillo¹⁰⁸⁶.

El hecho de que Mandelshtam asociara esa combinación de colores con el judaísmo se explica en un episodio del *Rumor del tiempo* donde el poeta recuerda el miedo que pasó de pequeño durante una visita a casa de sus abuelos maternos, cuando su abuelo le había echado sobre los hombros «un pañuelo negro y amarillo de seda» (черно-желтый шелковый платок, Mandelshtam, 2010: 224) para enseñarle a rezar en hebreo, un idioma que no entendía. En todo caso, independientemente de si los colores negro y amarillo remiten al «caos judaico» o al mito de un San Petersburgo maldito, ambos tienen fuertes connotaciones negativas y crean una atmósfera amenazante.

v.7 Frente a Leningrado como una realidad objetiva y actual surge Petersburgo, la ciudad del pasado que el poeta llama por su nombre antiguo al dirigirse a ella como si fuera una persona (Levin, 1998: 19). De esta manera, la ciudad se desdobra: detrás de un Leningrado hostil de ahora se adivina un San Petersburgo fantasmal, la ciudad de la infancia y de la gente que ya no está («las voces de los muertos»). Las referencias a las sensaciones desagradables concentradas en los versos anteriores (lágrimas, ganglios hinchados, aceite de pescado...) pertenecían al plano metafórico, mientras que la mención de la muerte remite al plano de la realidad y por eso resulta especialmente chocante. La exclamación «todavía no quiero morir» podría ser una paráfrasis de la «Elegía» de Pushkin (1839) con su optimismo amargo:

Pero no quiero, amigos, morir,
quiero vivir para pensar y sufrir¹⁰⁸⁷.

v.8 La frontera entre el sujeto lírico y la ciudad se vuelve permeable: ahora el pronombre «tú» se refiere a San Petersburgo y no al poeta, y es la capital quien tiene los teléfonos, aunque según la lógica convencional hubiera sido esperable que fuera el sujeto lírico, «tengo los números de tus teléfonos» en vez de «tienes» (Levin, 1998: 20).

vv.11-12 El colorido fúnebre del poema hace que la expresión usual «escalera de servicio, escalera trasera» (черная лестница, literalmente «escalera negra») recupere en parte la literalidad del adjetivo y se pueda entender a la vez en el sentido directo y en el traslaticio,

¹⁰⁸⁶ Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушения [...], крючками шрифта нечитаемых книг «Бытия», заброшенных в пыль на нижнюю полку шкафа, ниже Гете и Шиллера, и клочками черно-желтого ритуала (Mandelshtam, 2010: 214).

¹⁰⁸⁷ Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать (Pushkin, 1950: III, 179, señalado por Surat, 2009: 226).

como «escalera negra» y como «escalera de servicio» (Taranovsky, 2000: 89). En cuanto a la palabra звонок («timbre»), el poeta la utiliza a la vez en el sentido acústico (sonido del timbre) y en el físico (el timbre como objeto), fusionando dos expresiones usuales («el timbre golpea [en los oídos]» y «el timbre está arrancado de cuajo»¹⁰⁸⁸) en una sola frase, añadiendo también una referencia a un golpe en la sien que se asocia con la agresión física. Con ello, surge «un cuadro saturado hasta el extremo, en el que [...] se concentran varios temas»¹⁰⁸⁹, desde una descripción exacta de la entrada al piso de Yevgueni Mandelshtam, con el timbre arrancado (Mandelshtam, N., 2014: II, 711), hasta una escena violenta de detención. La escalera trasera, el timbre y la cadena de la puerta son elementos distintivos del San Petersburgo siniestro en *Crimen y castigo* de Dostoievski (Levin, 1998: 21).

v.13 «Queridos huéspedes» o «queridos visitantes» es una frase hecha para dirigirse solemnemente a las visitas según la tradición popular. Su uso en el poema es claramente irónico, puesto que en el contexto de la época la asociación de una visita nocturna con la irrupción de la policía resultaba evidente. Así, la viuda del poeta recordaba que un representante del periódico *Izvéstia*, tras leer el poema, avisó a Mandelshtam: «¿Sabe usted qué ocurre después de semejantes poemas? Vienen tres... con uniforme» («А знаете, что бывает после таких стихов? Трое приходят... в форме...», Mandelshtam, N., 2014: I, 361).

v.14 La sucesión de planos espaciales en el poema va de un panorama amplio de la ciudad a la estrechez de una escalera de servicio y culmina con un primer plano de la cadena en la puerta. Según Y. I. Levin (1998: 22), esta reducción del espacio contribuye a la creciente sensación de falta de libertad, que se refuerza con la mención de los grilletes. En los años treinta, el miedo a acabar encarcelado se vuelve cada vez más real, de tal manera que los objetos cotidianos más inocuos, como las cerraduras y las llaves, adquieren asociaciones carcelarias. Así, Nadezhda Mandelshtam (2014, I: 202) recordaba una conversación entre el poeta y el actor Yájontov en un hotel:

La cárcel estaba muy presente en nuestra conciencia. [...] Yájontov [...] notó inmediatamente cómo rechinaban las llaves en las cerraduras. «¡Anda!», dijo cuando cerramos la puerta tras salir de su habitación. «El sonido es distinto», lo tranquilizó O. M. Se entendieron perfectamente¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁸ Звонок ударяет (в уши) / звонок вырван с мясом.

¹⁰⁸⁹ Предельно насыщенная картина, в которой [...] сконцентрировано несколько тем (Uspenski, B., 1996: 260).

¹⁰⁹⁰ Тюрьма прочно жила в нашем сознании. [...] Яхонтов [...] сразу заметил, как там лязгают ключи в замках: «Ого!» — сказал он, когда, выйдя из его номера, мы запирали дверь. «Звук не тот», — успокоил его О.М. Они отлично поняли друг друга.

Vivía Aleksandr Hértsovich¹⁰⁹¹

El poema fue escrito el 27 de marzo de 1931 en Moscú, donde Ósip y Nadezhda Mandelshtam se instalaron en condiciones precarias tras un fallido intento de quedarse en Leningrado. La viuda del poeta incluía este texto en el grupo de «bromas» (шутки) o «poemas de mofa» (дразнилки)¹⁰⁹² junto con otros dos: «Te diré con la última franqueza» («Я скажу тебе с последней прямоотой», Mandelshtam, 2009: 154-155) y «Brindo por los asteres militares» («Я пью за военные астры», Mandelshtam, 2009: 158). Su tono aparentemente jocoso contrasta con la solemnidad trágica del llamado «ciclo del lobo» (волчий цикл)¹⁰⁹³, escrito en la misma época. Con todo, el trasfondo de desesperación, miedo y aislamiento sigue siendo el mismo en todos los poemas de marzo a mayo de 1931. Parece que los dos estilos —el jocoso y el elevado— se presentaban como dos maneras de afrontar la misma sensación de no encajar en una sociedad que se estaba volviendo cada vez más hostil. Según Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 537), Aleksandr Hértsovich tenía un prototipo real con ese mismo nombre. El matrimonio Mandelshtam tardó varios meses en conseguir vivienda propia, y mientras tanto Ósip se alojó en la habitación que ocupaba la familia de su hermano Aleksandr en un piso compartido. El ruido y el hacinamiento eran tales que el poeta solo podía escribir de noche, cuando todos estaban dormidos y un vecino llamado Aleksandr Hértsovich paraba por fin de tocar el piano en la habitación contigua. Según otro testimonio (Segal, R., 1993), eran dos hermanos amantes de la música, pero el que se pasaba el día tocando el piano era Grigori y no Aleksandr. En todo caso, aunque en un primer momento el poema tuviera un propósito humorístico relacionado con una persona concreta, el resultado final va más allá de una broma de circunstancias. En el archivo de Mandelshtam de la Universidad de Princeton se conservan varios manuscritos del poema: un autógrafo y algunas copias hechas por Nadezhda Mandelshtam. Como ocurre con la mayoría de los poemas de los años treinta, que no llegaron a publicarse en vida del poeta, la fijación del texto resulta problemática. Hoy en día están generalmente aceptadas las decisiones ecdóticas de Irina Semenko (en Mandelshtam, 1990b, 94), la primera en analizar sistemáticamente los archivos relacionados con la obra tardía del poeta.

El metro del poema, el trímetro yámbico (yambo de tres pies), según M. Gaspárov (1999: 116), «no es tan usual como para percibirse como neutro y trillado»¹⁰⁹⁴ y llama la atención por la brevedad de cada verso. El patrón que sigue la rima —rimas dactílicas (/_ _ _) en los versos impares y agudas en los pares— no parece exótico, pero tampoco pasa desapercibido. En la tradición poética rusa, esta combinación peculiar de metro y rima tiene una vertiente cómica, asociada con lo cotidiano y a veces con la crítica social, muy patente en la lírica de Nikolái Nekrásov (1821-1878), y una vertiente seria y solemne, que

¹⁰⁹¹ El nombre yidis הערץ se suele transliterar como Herts. Preferimos mantener esta transliteración, aunque según el sistema transliteración del ruso que utilizamos aquí debería leerse Guértsovich, ya que la opción «Hértsovich» permite ver con mayor claridad los paralelos entre este patronímico, el sustantivo alemán *Herz* (corazón) y el apellido Herzen (cf. comentario al v.1).

¹⁰⁹² Cf. Mandelshtam, N. (2014: II, 711, 715).

¹⁰⁹³ «Por el valor sonoro de siglos venideros» («За гремящую доблесть грядущих веков», Mandelshtam, 2009: 156) y otros cinco poemas escritos en primavera de 1931.

¹⁰⁹⁴ Размер этот не настолько употребителен, чтобы ощущаться нейтральным и стертым.

empieza con «La oración» («Молитва», 1839) de Mijaíl Lérmontov (1814-1841)¹⁰⁹⁵ (Gaspárov, M., 1999: 129-132). Para Gaspárov (1999: 132), «Vivía Aleksandr Hértsovich» aglutina ambas opciones y puede leerse como «una parodia triste» (печальная пародия) del poema canónico de Lérmontov. Finalmente, el trímetro yámbico con este tipo de rima se asocia con la canción popular estilizada, probablemente por influencia de Blok (Gaspárov, M. 1999: 138). En el caso del poema de Mandelshtam, esta asociación parece tan obvia que muchos comentaristas se refieren a él como «cancioncilla» («песенка»)¹⁰⁹⁶. La estructura del propio poema, en la que las estrofas tercera y sexta, con el último verso repetido, cumplen la función de estribillo, no hace más que reforzar esta impresión (Kats, 1994: 250).

Vivía Aleksandr Hértsovich¹⁰⁹⁷,
un músico judío,
tocaba a Schubert en bucle
a las mil maravillas.

5 Hasta hartarse, de sol a sol,
aprendida hasta crujir en los dientes,
una sonata sempiterna
tocaba de memoria...

10 ¿Qué pasa, Aleksandr Hértsovich,
la calle está a oscuras?
Déjalo, Aleksandr Sérdtsovich,
¡no importa! ¡Todo da igual!

Que por allí la italianita,
mientras cruja la nieve,
15 en un trineo estrechito
vuele tras Schubert,

junto a la música, la pichoncita,
no nos da miedo morir,
aunque luego toque estar colgado en una percha
20 como un abrigo de cuervo...

Todo, Aleksandr Hértsovich,
está girando desde hace tiempo,
déjalo, Aleksandr Schérvovich,

¹⁰⁹⁵ Lérmontov (2014: I, 308).

¹⁰⁹⁶ Por ejemplo, Struvé (1992: 47).

¹⁰⁹⁷ Utilizamos la opción ortotipográfica «Hértsovich» (Герцович), basada en la lectura de I. Semenko (en Mandelshtam, 1990b: 94), en vez de la forma actualizada «Hértsevich» (Герцевич) que aparece en la mayoría de las ediciones posteriores.

¡no importa! ¡Todo da igual!

v.1 El contraste entre el nombre Aleksandr, de origen griego, y el patronímico Hértsovich (hijo de Herts o Hértsel), típicamente yidis, es tan llamativo que B. Kats (1994: 254) define esta combinación como «un oxímoron». En la novela *El sello egipcio* («Египетская марка», 1928), Mandelshtam caracteriza una discrepancia parecida entre el nombre y el patronímico de un personaje como una especie de doble personalidad cómica:

Shapiro se llamaba «Nikolái Davýdovich». No se sabe de dónde había salido «Nikolái», pero su combinación con «Davýd» nos resultó fascinante. Me imaginaba a Davýdovich, es decir, al propio Shapiro, con la cabeza metida entre los hombros, hacer reverencias ante un tal Nikolái y pedirle prestado algo de dinero¹⁰⁹⁸.

Tanto Nikolái como Aleksandr eran nombres asociados con la tradición cristiana, muy populares entre la nobleza rusa¹⁰⁹⁹, mientras que los nombres judíos remitían a una situación de discriminación y pobreza¹¹⁰⁰. Las familias judías que intentaban asimilarse para que sus hijos tuvieran un futuro mejor, les solían dar nombres considerados «rusos». Así, los dos hermanos menores de Mandelshtam se llamaban Aleksandr y Yevgueni, y el propio poeta usaba una versión rusificada del nombre judío Iósif. El nombre Aleksandr era uno de los más populares entre los judíos asimilados, independientemente de si abrazaban o no la religión cristiana:

Los judíos que se bautizaban como «Aleksandr», igual que los emperadores rusos que llevaban ese nombre, veían en él un simbolismo universal, relacionado en la misma medida con la tradición rusa, la paneuropea y la de la Antigüedad clásica¹¹⁰¹.

Para muchos, la asimilación también pasaba por renunciar al patronímico, sustituyendo el nombre real del padre por otro más «neutro» (Borís en vez de Boruj, Grigori en vez de Herts). Por lo tanto, el nombre «Aleksandr Hértsovich» dice mucho del personaje: se trata de un judío asimilado, seguramente formado en una escuela rusa, fuera de las zonas reservadas para judíos y sin hablar yidis, quien sin embargo no intenta esconder sus orígenes (Soshkin, 2015: 134). En este sentido, su doble identidad cultural es parecida a la del propio Mandelshtam¹¹⁰², nacido en Varsovia y educado en San Petersburgo, donde su padre, un guantero no especialmente feliz en los negocios, se instaló, pagando impuestos descomunales, para dar más oportunidades a sus hijos¹¹⁰³. Por otro lado, el nombre de Aleksandr Hértsovich recuerda al escritor Aleksandr Herzen (1812-1870)¹¹⁰⁴,

¹⁰⁹⁸ Шапиро звали «Николай Давыдыч». Откуда взялся «Николай», неизвестно, но сочетание его с «Давыдом» нас пленило. Мне представлялось, что Давыдовыч, то есть сам Шапиро, кланяется, вобрав голову в плечи, какому-то Николаю и просит у него займы (Mandelshtam, 2010: 276; cf. Kats, 1994: 253).

¹⁰⁹⁹ Incluida la familia imperial, con tres zares que se llamaron Aleksandr y dos Nikolái.

¹¹⁰⁰ Recordemos que desde 1791 hasta 1917 la mayoría de los judíos estaban obligados a vivir en zonas determinada del Imperio Ruso, en pequeñas poblaciones de tipo urbano (*mestechko*), y tenían acceso a un número restringido de oficios, algo que condenaba a la mayoría a una pobreza extrema.

¹¹⁰¹ Для евреев, крестившихся Александрями, так же, как и для российских императоров, носивших это имя, в нем заключалась универсальная символика, в равной мере связанная и с русской, и с общеевропейской, и с древней традицией (Soshkin, 2015: 134).

¹¹⁰² El padre de Mandelshtam se llamaba Shátzkel, pero él mismo lo cambió por Emil, por lo tanto, no fue el poeta, Ósip Emílievich, quien renegó de su patronímico judío.

¹¹⁰³ Mandelshtam describe su infancia a caballo entre lo ruso y lo judío en el *Rumor del tiempo* («Шум времени», 1925).

¹¹⁰⁴ Cf. O. Ronen (1983: 273-274).

que representaba para Mandelshtam la capacidad de un ruso de hacer suya la cultura europea, sentirse en Europa como en casa: «Recordemos a Herzen [...] que se paseó por los países del Occidente como un señor por su enorme finca familiar»¹¹⁰⁵. La asociación con Herzen no se limita al hecho de que el escritor asimilara lo europeo como Aleksandr Hértsovich lo ruso. Herzen era hijo ilegítimo de un rico terrateniente ruso y una joven alemana. Su padre lo adoptó, le legó todo su patrimonio, pero no pudo darle su apellido aristocrático. Por ello, inventó un apellido basado en la palabra alemana *Herz*, «corazón», para señalar que era «hijo de su corazón» (Passek, 1931: 55). Es decir, «Aleksandr Hértsovich es un hijo semirreconocido de Rusia en la misma medida que lo fue Aleksandr Herzen»¹¹⁰⁶.

v.2 En principio, tras indicar el patronímico, parece redundante hablar de la etnia, pero, como señala B. Kats (1994: 254), «un músico judío es algo más que una combinación de un origen étnico y una profesión»¹¹⁰⁷. Se trata de un personaje muy presente tanto en la literatura yidis como en la rusa¹¹⁰⁸: un músico pobre que toca, solo o en una pequeña orquesta, en las fiestas y ceremonias judías, en alguna tasca o directamente en la calle. Su instrumento por excelencia es el violín, y su repertorio es principalmente *klezmer*, la música tradicional judía de Europa del Este. Aunque Aleksandr Hértsovich toque música clásica y su predilección por Schubert apunte más bien al piano que al violín, parece que de algún modo sigue representando la tradición ancestral. También se puede reconocer en él a un tipo de músico judío que describió A. Volynski (1924) y que resulta fácil asociar con las figuras melancólicas de los violinistas solitarios de Marc Chagall:

Hay músicos judíos que no valen para la orquesta: son demasiado individuales. Tampoco valen para las fiestas o las bodas ruidosas: para eso son demasiado melancólicos. Estos músicos tan solo tocan para sí mismos, y su música está llena de lágrimas relucientes, suspiros, sueños de yeshivá y vagabundeo fantástico por los confines del mundo más inimaginables¹¹⁰⁹.

v.3 El verbo *наверчивать*, que traducimos aquí como «tocar en bucle», significa literalmente «enroscar, enrollar alrededor de algo, devanar» o «crear grandes cantidades de algo con movimientos giratorios» (por ejemplo, agujeros con un taladro). Utilizado como sinónimo ocasional de «tocar» (una obra musical), sugiere una idea de repetición circular. Esta impresión se confirma en el v.7: resulta que el músico toca una y otra vez la misma sonata. Por otro lado, el contraste entre un verbo muy «pedestre», que suele referirse al manejo de objetos materiales, y algo tan elevado como la música de Schubert produce un efecto casi cómico. V. Musátov (2000: 356) ve en ello una representación

¹¹⁰⁵ Вспомним Герцена [...] он бродил по странам Запада, как хозяин по огромной родной усадьбе (Mandelshtam, 2010: 85).

¹¹⁰⁶ Александр Герцович — такой же полупризнанный сын России, каким был Александр Герцен (Soshkin, 2015: 132).

¹¹⁰⁷ Еврейский музыкант — это нечто большее, чем сочетание национальности и профессии.

¹¹⁰⁸ Recordemos, por ejemplo, el impactante cuento de Chéjov «El violín de Rotshild» («Скрипка Ротшильда», 1894) o «Gambrinus» («Гамбринус», 1907) de Kuprín.

¹¹⁰⁹ Есть такие еврейские музыканты, которые не годны для оркестра: они слишком индивидуальны. Они не годны также и для шумных пирушек или свадеб: для этого они слишком меланхоличны. Такие музыканты играют только для самих себя, и игра их полна переливающихся слез, вздохов, ешиботных мечтаний и фантастических блужданий по самым неведомым краям мира (citado en Soshkin, 2015: 114).

lingüística de la vulgarización que sufren en los años treinta «los valores otrora incuestionables» (некогда бесспорные ценности) de la cultura europea y equipara ese contraste con el sarcasmo amargo de otro «poema de mofa» («дразнилка»), «Te diré con la última franqueza» («Я скажу тебе с последней прямотой», Mandelshtam, 2009: 154-155), lleno de vulgarismos:

Donde a un heleno le brillaba
la belleza,
a mí a través de agujeros negros se me abría
el bochorno.

Los griegos mangaron a Helena
por las olas...¹¹¹⁰

Además, el movimiento circular sugerido por el verbo conllevar «casi inevitablemente» (почти неизбежно, Soshkin, 2015: 127) la asociación con un organillo y, por extensión, con la canción de Schubert «*Der Leiermann*» («El organillero»).

v.4 A pesar del tono irónico que implica el verbo *наверчивать* del v.3 y las asociaciones con el organillo, parece que Aleksandr Hértsovich toca bien. La valoración admirativa de su virtuosismo —как чистый бриллиант (literalmente «como diamante puro»)— es muy contundente. Con todo, se trata de una expresión vulgar que remite a la manera de hablar de los judíos procedentes de las zonas de asentamiento forzoso (Kats, 1994: 261, Vidgof, 2015: 88), una felicitación más idónea para un músico *klezmer* que para un pianista que toca a Schubert.

v.5 Aleksandr Hértsovich toca *всласть*, es decir, todo lo que quiere y disfrutando de ello. Este adverbio ruso, que traducimos como «hasta hartarse», proviene del sustantivo *сласть* («dulzura, placer, golosina») y conserva parte de su semántica voluptuosa.

v.6 El adverbio *вхруст* es una invención de Mandelshtam a partir del mismo modelo morfológico que el adverbio *всласть* («hasta hartarse») presente en el verso anterior. Proviene de *хруст* («crujido») y se entiende en el contexto del poema como «a la perfección, al dedillo». Con todo, su significado literal es «hasta crujir». Uspenski y Fainberg (2020: 5229-5235) ven en esta palabra una huella de la frase hecha *затвердить на зубок* («aprender al dedillo», literalmente «aprender al diente»). Es decir, el adverbio *на зубок* («al diente») se transforma en *вхруст* («hasta crujir <en los dientes>»). En cierto modo, también entra en juego la etimología del verbo *затвердить* («aprender, memorizar a base de muchas repeticiones»), que proviene de *твердый* («duro, sólido, firme»): en la memoria del músico la sonata se consolida tanto que es capaz de crujir como un objeto duro.

vv.7-8 Se han formulado varias hipótesis respecto a la obra de Schubert que podría tocar Aleksandr Hértsovich, desde la canción «*Gretchen am Spinnrade*» («Margarita en la rueda»), que reproduce el movimiento giratorio de una rueda (Kats, 1991: 75), hasta la sonata en si bemol mayor (D. 960), que el compositor escribió poco antes de morir

¹¹¹⁰ Там, где эллину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота. / Греки сбондили Елену / По волнам... (Mandelshtam, 2009: 154-155).

(Tolkach y Cherashniaia, 2003: 33). Con todo, en el poema no hay nada que permita identificar la obra de una manera inequívoca. El epíteto que caracteriza a la sonata, вечная («eterna, sempiterna»), puede entenderse en clave irónica, como «siempre la misma, repetitiva», o en clave de una veneración casi religiosa, como «inmortal». Esta ambigüedad, como otras tantas veces en Mandelshtam, parece crucial para el poema, con su tono jocoso y su trasfondo de desazón trágica. En este sentido, no es de extrañar que distintos comentaristas, al reconocer una relación obvia entre los vv.7-8 y «La oración» («Молитва», 1839) de Lérmontov, la hayan interpretado ora como una parodia (Járdzhiev en Mandelshtam, 1978: 288), ora como «un subtexto serio» (серьезный подтекст, Gaspárov, M., en Mandelshtam, 2001: 649). Independientemente de si lo hace en serio o irónicamente, Mandelshtam parafrasea el poema de Lérmontov, escrito con el mismo metro que «Vivía Aleksandr Hértsovich», de tal manera que en «la sonata eterna» se pueda reconocer «la oración prodigiosa», también repetida incesantemente:

En un instante duro de la vida,
o cuando la tristeza aprieta el corazón,
solo una oración prodigiosa
repito de memoria¹¹¹¹.

La relación con el poema de Lérmontov resulta todavía más obvia si recordamos que, según el testimonio de Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 715), el poeta, al recitar esta estrofa, a veces se equivocaba y decía «repetía de memoria» (твердил он наизусть) en vez de «tocaba de memoria» (играл он наизусть), acercándose más al texto del clásico ruso. De esta manera en el poema confluyen Schubert y Lérmontov, y esta síntesis de dos culturas —la europea y la rusa— parece constituir la verdadera religión del músico judío (Kats, 1994: 261), quien, al igual que Mandelshtam, no la hereda como un nativo, sino que elige hacerla suya, aunque se le trate como a un intruso¹¹¹².

vv.9-12 Las palabras de consuelo, dirigidas al protagonista, se repiten con ciertas variaciones en los vv.21-24 y constituyen una especie de estribillo, reforzando la identificación del poema con una «cancioncilla» (песенка, Kats, 1994: 250). La atribución de estas frases es incierta: podría ser «la voz del autor» (авторский голос, Levin, 1998: 72), una especie de coro, como en una tragedia clásica (Soshkin, 2015: 112), o bien el propio Aleksandr Hértsovich que se anima a sí mismo (Struvé, 1992: 47) «en un momento duro de la vida».

v.10 En el primer «estribillo» parece que el protagonista necesita consuelo porque «la calle está a oscuras», algo que hace pensar en el peligro y la incertidumbre. De hecho, tal y como está formulada la pregunta, Aleksandr Hértsovich podría estar tanto en la calle (a modo de un organillero o un «músico judío» tradicional, Kats, 1994: 267) como en casa, frente a la ventana, observando la oscuridad desde un lugar relativamente seguro

¹¹¹¹ В минуту жизни трудную / Теснится ль в сердце грусть: / Одну молитву чудную / Твержу я наизусть (Lérmontov, 2014: I, 309).

¹¹¹² Recordemos que la crítica, incluido su amigo Nikolái Gumiliov (1998: 200), achacaba lo mismo a Mandelshtam, reprochándole un supuesto escaso conocimiento del ruso.

(Soshkin, 2015: 114). V. Veidle (1973: 23) ve en esta frase una reminiscencia del poema «El 1 de enero de 1924» («1 января 1924», Mandelshtam, 2009: 138):

Me entran ganas de huir de mi umbral.
¿Adónde? La calle está a oscuras¹¹¹³.

v.11 Aquí el patronímico Hértsovich sufre una primera transformación ambigua, que podría interpretarse como una mofa o como una muestra de cariño. Mandelshtam, que en varias ocasiones introdujo en su poesía correspondencias paronomásticas entre palabras rusas y extranjeras (especialmente alemanas)¹¹¹⁴ y otro tipo de referencias interlingüísticas, interpreta aquí el nombre yidis Herts como la palabra alemana *Herz*, «corazón», lo traduce al ruso y forma el nuevo patronímico *Sérdtsovich* a partir de la palabra rusa сердце (*serdtse*, «corazón»).

vv.13-16 La misteriosa «italianita» en trineo podría remitir a uno de los temas centrales para Mandelshtam: el encuentro de la cultura europea con la realidad rusa. En la mitología personal del poeta, el contraste entre la delicada belleza italiana y «la atmósfera “helada” de la vida rusa» (атмосфера «морозной» русской жизни, Segal, D., 2006: 401) se encarna en la muerte de la cantante italiana Angiolina Bosio. La soprano, aclamada en varios países del mundo como una de las mayores estrellas de la ópera, cogió frío durante un viaje entre las dos capitales rusas a finales del invierno de 1859 y murió de neumonía poco después. Su muerte causó una enorme conmoción en San Petersburgo y fue mencionada en varias obras literarias. Para Mandelshtam fue especialmente significativa la interpretación de esta historia por Nikolái Nekrásov:

Recordemos a Bosio. La Petrópolis presuntuosa
nada escatimó para ella.
Pero en vano arropabas con pieles de marta cibelina
tu garganta de rui señor.
¡Hija de Italia! A las rosas del mediodía
les cuesta luchar contra el frío ruso¹¹¹⁵.

En el poema de 1920 «El escenario espectral centellea apenas» («Чуть мерцает призрачная сцена», Mandelshtam, 2009: 112), donde coinciden los temas de la ópera italiana y el invierno ruso, hay imágenes que remiten a la historia de Bosio¹¹¹⁶:

Arropan a la rosa con pieles¹¹¹⁷.

Y una golondrina viva
cayó sobre la nieve ardiente¹¹¹⁸.

¹¹¹³ Мне хочется бежать от моего порога. / Куда? На улице темно (Mandelshtam, 2009: 138).

¹¹¹⁴ Cf. Levinton (1979); Uspenski, F. (2014: 26).

¹¹¹⁵ Вспомним — Бозио. Чванный Петрополь / Не жалел ничего для неё. / Но напрасно ты кутала в соболю / Соловьиное горло своё. / Дочь Италии! С русским морозом / Трудно сладить полуденным розам (Nekrásov, 1967: II, 179).

¹¹¹⁶ Cf. Guinzburg (1974: 384-385).

¹¹¹⁷ Розу кутают в меха.

¹¹¹⁸ И живая ласточка упала / На горячие снега.

A finales de los años veinte Mandelshtam empezó a escribir una novela que se iba a titular *La muerte de Bosio*¹¹¹⁹ y, aunque nunca llegó a terminarla, incluyó fragmentos dedicados a la soprano en *El sello egipcio* («Египетская марка», 1928). Finalmente, en la *Cuarta prosa* («Четвертая проза», 1930) el poeta desafía a sus acosadores asegurando: «La propia cantante Bosio cantará en mi juicio»¹¹²⁰. En «Vivía Aleksandr Hértsevich», la combinación de lo italiano con lo invernal se sigue asociando con la música y la belleza femenina, pero el contraste entre el clima ruso y la cultura europea es menos evidente que en las obras más tempranas (Segal, D., 2006: 408-409). El crujido de la nieve —una imagen táctil y sonora de la vivencia del invierno— se menciona tanto en «El escenario espectral centellea apenas» como en *El sello egipcio*. Dentro del poema, hay una resonancia entre la forma verbal «cruje» (*JRUSTit*) y el adverbio *vJRUST* en el v.6, que traducimos como «hasta crujir <en los dientes>».

vv.17-18 Estos versos remiten a la frase hecha умирать — так с музыкой¹¹²¹ («de perdidos, al río», literalmente «si hay que morir, que sea con música»), actualizando su sentido literal: no se trata de un riesgo cualquiera, sino del peligro de una muerte real. En cuanto al apelativo marcadamente popular голуба, que traducimos como «pichoncita», B. Kats (1991a: 52) señala que Mandelshtam fue el primero en «encontrar para la música en las profundidades del lenguaje popular ruso una palabra tan hogareña y cariñosa»¹¹²² como esta. En esta estrofa, donde la música se encuentra con la muerte, aparece el único pronombre de primera persona, «nosotros», que en algunas ocasiones se ha interpretado como una referencia a la identificación entre el autor y el personaje (Vidgof, 2015: 89). Sin embargo, la expresión rusa нам с музыкой (literalmente «nosotros con la música») puede entenderse también como «la música y yo», con lo cual el verso podría significar «a mí y a la música no nos da miedo morir»: cuando el músico deja de tocar, su música muere con él.

vv.19-20 La combinación de шуба («abrigo de pieles») con el adjetivo воронья («de cuervo» o «de corneja») produce una imagen tan inquietante como la famosa taza peluda de la artista surrealista suiza Meret Oppenheim. En algunos casos se ha interpretado como una reminiscencia de «*La ballade des pendus*» de François Villon: la «percha» sería un eufemismo para la horca y el «abrigo», el cuerpo de un ahorcado cubierto de cuervos que lo devoran (Vidgof, 2015: 82). Con todo, la mayoría de los comentaristas señala, como una posible fuente de la imagen, el conflicto con Arkadi Gornfeld, quien acusó a Mandelshtam de haber plagiado su traducción de la novela *La Légende d'Ulenspiegel*, de Charles De Coster, y desencadenó una campaña de acoso contra el poeta. En una carta abierta publicada en un periódico, Gornfeld protestó contra el supuesto plagio comparándolo con el robo de una prenda de vestir:

¹¹¹⁹ Su publicación se anunció en la revista *Zvezdá* en 1928.

¹¹²⁰ Сама певица Бозио будет петь в моем процессе (Mandelshtam, 2010: 354).

¹¹²¹ Cf. O. Ronen (1983: 274).

¹¹²² Отыскал для музыки в недрах русского просторечия такого домашнего, ласкающего и нежащего слова, как голуба.

Cuando, paseándome por un mercadillo de segunda mano, reconozco, a pesar de que esté rehecho, mi abrigo, que alguien se llevó ayer del recibidor de mi casa, tengo derecho a anunciar: «Es un abrigo robado»¹¹²³.

Mandelshtam plasmó su indignación en la *Cuarta prosa* y en varias cartas abiertas. En una de ellas el poeta anuncia su decisión de abandonar la Federación de Escritores Soviéticos y añade:

Venga, hagamos un debate para discutir quién de nosotros es un ladrón... ¡Que salga el siguiente a quien le toque! Pero yo no estaré en esa fiesta de cuervos¹¹²⁴.

Este párrafo de la carta está basado en la relación paronomástica entre *VORoni* («de cuervo») y *VOR* («ladrón»), y esa relación lleva a B. Kats (1994: 258) a conjeturar que «el abrigo de cuervo» (*VORONia shuba*) podría ser «un abrigo robado» (*VOROvaNnaia shuba*). La tradición fabulística que asocia a los córvidos con el robo o el plagio (Soshkin, 2015: 119) parece confirmar esta interpretación. Aleksandr Hértsovich, como Mandelshtam, se apropia de la cultura europea que no le pertenece por derecho de nacimiento, pero con ella no le dan miedo ni la muerte, ni las acusaciones injustas. Por otro lado, el tema del abrigo de pieles es una constante en la obra de Mandelshtam, con un significado complejo y ambivalente. En el *Rumor del tiempo*, el abrigo de pieles se relaciona con el invierno ruso, con el concepto del frío como metáfora política y moral, y con la problemática del estatus social del «literato plebeyo con un abrigo de pieles demasiado señorial para su categoría» (литератор-разночинец в не по чину барственной шубе, Mandelshtam, 2010: 253). En la *Cuarta prosa*, el abrigo es también el símbolo del bienestar de los literatos oficiales, que el poeta tira al suelo y pisotea (Mandelshtam, 2010: 356). El abrigo de cuervo, desafiante y nada señorial, parece la única prenda con la que Mandelshtam podría identificarse en los años treinta. Finalmente, la palabra rusa *SHUBa* («abrigo de pieles») y el nombre de *SCHUBert* tienen un parecido fonético evidente, que se hará más obvio todavía en el poema dedicado a la memoria de Olga Váksel que Mandelshtam escribiría en Vorónezh:

Y en el abrigo de pieles quedó congelado el talismán de Schubert¹¹²⁵.

v.22 Tanto el verbo *zaVÉRCHIVAT* («enroscar, dar un impulso para un movimiento giratorio») como *naVÉRCHIVAT* («enroscar», que traducimos como «tocar en bucle») en el v.3 provienen de *VERTET* («hacer girar»). Aleksandr Hértsovich toca («hace girar») a Schubert sin parar, pero todo «empezó a girar» hace mucho tiempo, «¿no se estará pensando el músico que el mundo gira gracias a sus miserables esfuerzos?»¹¹²⁶.

¹¹²³ Но когда, бродя по толчку, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: «А ведь пальто-то краденое» (Gornfeld, A. en Mandelshtam, 2010: 699).

¹¹²⁴ А ну-ка поставим в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следующий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет (Mandelshtam, 2011: 491).

¹¹²⁵ И Шуберта в шубе замерз талисман (Mandelshtam, 2009: 205).

¹¹²⁶ Не воображает ли музыкант, будто его жалкими усилиями вертится мир? (Soshkin, 2015: 128).

v.23 La última transformación cariñosa o irónica del patronímico Hértsovich se basa en el término musical *scherzo* (del italiano «broma»), una pieza musical, que muchas veces forma parte de una sinfonía o una sonata.

Por la virtud resonante de los siglos venideros

El poema fue escrito en Moscú entre el 17 y el 28 de marzo de 1931, aunque la versión que se considera definitiva —la del llamado *Codex Vaticanus*— data de 1935, cuando el poeta compuso el verso final. Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 712) describe así las circunstancias de su creación:

O. M. escribió estos poemas cuando vivía en el callejón Starosadski con su hermano Shura¹¹²⁷ en una habitación donde había cuatro personas: él, Shura, su mujer Liolia y su hijo pequeño, Shúrik. Por la noche, en la oscuridad, por miedo de que se le olvidaran a la mañana siguiente, apuntaba los poemas en trozos minúsculos de papel. Parte de esos papelititos se conservó a pesar de todo y contiene un montón de variantes <...>. Por la mañana venía a verme a casa de mi hermano y yo apuntaba los versos nocturnos. «El lobo»¹¹²⁸ fue el que llevó más tiempo, y alrededor de él se iban formando otros poemas¹¹²⁹.

A partir de estos borradores¹¹³⁰, hechos a lápiz con una letra que roza la ilegibilidad, I. Semenko (1997: 49-58) reconstruyó el intrincado proceso creativo del propio poema y del llamado «ciclo del lobo» (волчий цикл)¹¹³¹, es decir, otros textos que habían surgido a partir de estrofas, versos, motivos y otros elementos del poema «matriz»¹¹³². Como señala Y. I. Levin (1998: 104), no se trata de un ciclo convencional, es decir, de un conjunto estructurado que obedece a un plan, sino de textos muy diversos que brotaron de un mismo «impulso» (порыв)¹¹³³, sin que el poeta se preocupara de organizarlos en un todo coherente o reducirlos a un único poema final: «La espontaneidad del acto creativo parece conservarse y pervivir en el producto de ese acto». Esta manera de escribir, basada en el desarrollo potencialmente infinito de borradores entrelazados, determina la poética de Mandelshtam en los años treinta. En parte estaba condicionada por la imposibilidad de fijar los textos a través de su publicación, pero también respondía a la evolución propia del poeta, que afirmó en el *Coloquio sobre Dante*: «En la poesía, en la escultura y en el arte en general no hay cosas acabadas»¹¹³⁴. Si Mandelshtam (2010: 175) lamentaba que no se hubieran conservado los borradores de la *Divina Commedia*,

¹¹²⁷ Uno de los diminutivos posibles del nombre Aleksandr.

¹¹²⁸ N. Mandelshtam utilizaba sistemáticamente este título para referirse a «Por el valor sonoro de siglos venideros».

¹¹²⁹ Стихи эти О.М. писал, живя в Старосадском у своего брата Шуры, в комнате, где находилось четверо — он, Шура с женой Лелей и их крошечный сын Шурик. Ночью он в темноте, боясь к утру забыть стихи, записывал их на крошечных бумажках. Часть этих бумажек все же сохранилась — в них масса вариантов <...>. Утром он приходил ко мне — к моему брату, и я записывала ночные стихи. Особенно долго жил «Волк», и вокруг него становились остальные стихи.

¹¹³⁰ Se conservan en el archivo de Mandelshtam en la Universidad de Princeton (“Novye stikhi”, undated, https://findingaids.princeton.edu/catalog/C0539_c70 [última consulta 21.10.2021]).

¹¹³¹ N. Mandelshtam (2014: II,) incluía en él, aparte del «Lobo», cinco poemas escritos en primavera de 1931: «Las pestañas son punzantes. Una lagrima se ha agarrado al pecho» («Колют ресницы. В груди прикипела слеза...», Mandelshtam, 2009: 155), «Ночь на дворе. Барская лжа...» («Es de noche. Una mentira de señores», Mandelshtam, 2009: 157), «Нет, не спрятаться мне от великой мурлы...» («No, no podré esconderme del gran desatino», Mandelshtam, 2009: 157), «Я с дымящей лучиной вхожу...» («Entro con una astilla humeante», Mandelshtam, 2009: 158) y «Сохрани мою речь навсегда...» («Conserva mi habla para siempre...», Mandelshtam, 2009: 160).

¹¹³² Expresión de N. Mandelshtam (2014: I, 273): «Los poemas se entrelazaban formando un ovillo, y todos brotaban de un poema matriz» (Стихи переплетались в клубок и все выходили из одного стихотворения — матки).

¹¹³³ Se trata de uno de los conceptos centrales de la teoría poética formulada en el *Coloquio sobre Dante*.

¹¹³⁴ В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей (Mandelshtam, 2010: 175).

ese «laboratorio de Dante» (лаборатория Данта), en el caso de «Por la virtud resonante de los siglos venideros» y algunos poemas más, sí que contamos con borradores que nos permiten asomarnos al laboratorio creativo del poeta. En las primeras etapas de la creación Mandelshtam describía el futuro poema «como una especie de romanza» (нечто вроде романса, Mandelshtam, N., 2014: I, 713) cantada por un solista al que respondía otra voz o voces, probablemente un coro. En algunas versiones, las estrofas introductorias puestas en boca de un narrador distinto del solista, creaban un trasfondo histórico identificable con la revolución de 1917: «el pueblo negro capaz de escribir con su propia mano» (самопишущий черный народ, Semenko, 1987: 50) atacaba los palacios («шел на дворцы»). En otras, el poema empezaba con una imagen grotesca y siniestra de la prensa soviética, con una mecanógrafa de oficina equiparada a la imagen de la muerte, e introducía una voz de protesta que recordaba la postura del propio Mandelshtam frente al mundo editorial contemporáneo tras el escándalo relacionado con el supuesto plagio de la traducción de *La Légende d'Ulenspiegel*:

No es un periódico que escupe sangre de tabaco,
no es una doncella quien golpea con los huesos:
una boca humana ardiente, torcida
se indigna, canta y habla (Semenko, 1997: 52)¹¹³⁵.

En la versión final de 1935, recogida en el *Codex Vaticanus*, tan solo queda una voz: la del poeta¹¹³⁶. La problemática del poema refleja la preocupación fundamental de Mandelshtam en los años treinta: la relación del artista con el Estado surgido tras la revolución, que él conceptualiza como la relación con el «siglo», la época turbulenta en la que le ha tocado vivir. Es una relación atormentada, cuyas distintas facetas, muchas veces contradictorias, se plasman en varios poemas, oscilando entre intentos desesperados de aceptación y el rechazo frontal, el deseo de compartir la vida de todos como un ciudadano más y la decisión de asumir con orgullo la condición de marginado y perseguido. En este poema, el conflicto con el siglo adquiere dimensiones míticas, pero la postura del poeta sigue siendo ambigua. Hay muchos elementos enigmáticos que no permiten una lectura unívoca, desde el destinatario a quien se dirige el poeta hasta las connotaciones de las imágenes clave. La estructura de la argumentación, en principio, parece clara, pero basta con ver dos resúmenes para darse cuenta de lo distintas que pueden ser las interpretaciones incluso a un nivel muy básico. Así, G. Freidin (1987: 233-234) resume el poema de esta manera: la revolución ha sacrificado el pasado en nombre de un futuro glorioso, ha atacado injustamente al poeta y ha creado un mundo tan terrible que el poeta no puede soportarlo y está dispuesto a marcharse a Siberia para poner tierra por medio. Para M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 648), el sujeto lírico intenta llegar a un trato con el Estado, diciéndole: «No soy un lobo del mundo del pasado, renuncié al pasado en nombre del futuro, el nuevo siglo-perro lobero no tiene que matarme, estoy

¹¹³⁵ Не табачною кровью газета плюет, / Не костяшками дева стучит / Человеческий жаркий искривленный рот / Негодует поэт говорит (Semenko, 1997: 52).

¹¹³⁶ Según la observación de Y. I. Levin (1998: 98), «el yo de la poesía tardía de Mandelshtam resulta inseparable de la personalidad del autor» («Я» поздних мандельштамовских стихов неотделимо от личности автора).

dispuesto a aceptar un destierro <...>, pero no una ejecución»¹¹³⁷. En todo caso, no se trata de un texto deliberadamente «antisoviético», puesto que el poeta lo envió a la redacción de la revista *Krásnaia nov* junto con otros poemas del mismo ciclo (Mandelstam, N. 2014: I, 231), con la esperanza de que fueran publicados. El manuscrito fue rechazado, pero nadie lo denunció a la policía política como un mensaje dirigido contra el Estado. Eso sí, pasados tres años, cuando los agentes irrumpieron en casa de Mandelshtam buscando los famosos versos contra Stalin¹¹³⁸, un borrador de «Por la virtud resonante...» les pareció una prueba acusatoria importante (Mandelstam, N. 2014: I, 84). Sin duda, eso tuvo que ver con las restricciones cada vez mayores a la libertad de expresión, pero a la vez permite ver que el mensaje político del poema puede parecer más o menos radical en función del contexto o de las expectativas de cada lector.

El esquema métrico del poema —tetrametro anapéstico en los versos impares y trímetro en los pares (anapesto de cuatro y tres pies), con rimas agudas alternas— se repite en otros varios textos del mismo ciclo. Tal y como señala M. Gaspárov (1996: 81), esta forma remite a la poesía política de Semión Nadson (1862-1887), uno de los autores más populares entre los jóvenes de aspiraciones demócratas y socialistas a finales del XIX. Mandelshtam lo menciona en su libro autobiográfico *el Rumor del tiempo*, en el capítulo dedicado a la biblioteca familiar, como el referente principal para la generación de su madre: «Cuántas veces, ya sabiendo que Nadson era un mal poeta, aun así releí su libro e intenté percibir su sonoridad como la había percibido aquella generación, dejando de lado la soberbia poética del presente»¹¹³⁹. Tal y como cuenta en sus memorias el poeta S. Lipkin (2008: 27), Mandelshtam era muy consciente de la asociación del anapesto de este tipo con los versos cívicos de Nadson y la reconocía con cierta ironía desafiante:

Cuando me recitó «Por la virtud resonante de los siglos venideros», quedé sumamente impresionado y exclamé: «¡Es el mejor poema del siglo XX!». Pero Mandelshtam, apuntando a su mujer [...], dijo con cierta desidia: «Pues, en nuestra familia este poema se llama “Nadson”»¹¹⁴⁰.

O. Ronen (2002: 54) puntualiza que la relación del poema con la tradición de Nadson no se basa solo en el metro, sino también en fórmulas rítmicas y sintácticas. Por otro lado, V. Musátov (2000: 362) insiste en que este tipo de anapesto también era típico para las romanzas de 1880 y eso explica en parte la visión inicial de Mandelshtam, que en el proceso de creación imaginaba el poema como «una especie de romanza».

¹¹³⁷ Я — не волк старого мира, я отрекся от прошлого во имя будущего, новый *век-волкодав* не должен губить меня, я готов к ссылке <...>, но не к казни.

¹¹³⁸ «Мы живем, под собою не чуя страны» («Vivimos sin sentir el país debajo de nosotros», Mandelshtam, 2009: 184).

¹¹³⁹ Сколько раз, уже зная, что Надсон плох, я всё же перечитывал его книгу и старался услышать ее звук, как слышало поколение, отбросив поэтическое высокомерие настоящего (Mandelstam, 2010: 217).

¹¹⁴⁰ Когда он мне прочел «За гремучую доблесть грядущих веков», я, потрясенный, воскликнул: «Это лучшее стихотворение двадцатого века!», но Мандельштам, указав на жену <...>, небрежно произнес: А в нашей семье это стихотворение называется Надсоном.

Por la virtud resonante de los siglos venideros,
por la alta estirpe humana
fui privado del cáliz en el banquete de los ancestros,
de alegría y de la honra mía.

- 5 Sobre mis hombros se abalanza el siglo, perro lobero,
pero mi sangre no es de lobo:
mejor méteme a mí, como un gorro, en la manga
del ardiente abrigo de las estepas siberianas,
- para no ver ni al cobarde, ni el viscoso barro,
- 10 ni huesos ensangrentados en una rueda,
para que me brillen toda la noche los zorros polares azules
con su primigenia belleza.
- Llévame a la noche, donde fluye el Yeniséi
y el pino alcanza la estrella,
- 15 porque mi sangre no es de lobo
y tan solo me matará un igual...¹¹⁴¹

¹¹⁴¹ A partir de una copia del poema pasada a limpio por el autor, con varias correcciones posteriores en la última estrofa, I. Semenko (1997: 58) reconstruyó tres versiones sucesivas:

Llévame a la noche, donde fluye el Yeniséi,
a la isba de la mentira de seis dedos,
porque mi sangre no es de lobo
y me toca yacer en un ataúd de madera de pino.

Уведи меня в ночь где течет Енисей / К шестипалой неправде в избу, / Потому что не волк я по крови своей / И лежать мне в сосновом гробу (conservamos la puntuación del manuscrito reproducido por Semenko). En la tradición rusa, «seis dedos» son un atributo del Mal.

Llévame a la noche, donde fluye el Yeniséi,
y la lágrima sobre las pestañas es como el hielo,
porque mi sangre no es de lobo
y el ser humano no morirá en mí.

Уведи меня в ночь где течет Енисей / И слеза на ресницах как лед / Потому что не волк я по крови своей / И во мне человек не умрет. En la tercera versión de la estrofa tan solo varía el último verso: «Y mi boca está torcida por la mentira» (И неправдой искривлен мой рот). El motivo de неправда (mentira, injusticia), interpretado en la mayoría de las ocasiones como la participación del poeta en la culpa colectiva del siglo, se convirtió en el eje central de otro poema del «ciclo del lobo»: «La mentira» («Неправда», Mandelshtam, 2009: 158).

vv.1-4 La primera estrofa, en la que el poeta enumera sus sacrificios en aras del futuro, refleja la situación en que Mandelshtam se vio atrapado en 1931. En los años 1920-1930, la abnegación se convierte en un tema omnipresente en la literatura soviética, que se llena de personajes dispuestos a sacrificar lo más preciado —desde los seres queridos hasta la propia vida— por el bien de las futuras generaciones¹¹⁴². En la obra mandelshtamiana, el motivo del sacrificio exigido por el momento histórico («el tiempo» o «el siglo») irrumpe con fuerza en los poemas de 1921-1922, plasmándose en un complejo imaginario corporal muy distinto del vocabulario político usado por la propaganda oficial:

Siglo mío, bestia mía, ¿quién será capaz
de mirarte a las pupilas
y unir con la propia sangre
las vértebras de dos centurias? [...]

El siglo infantil de la tierra
es como el cartílago tierno de un niño.
De nuevo, como a un cordero,
han sacrificado la coronilla de la vida.

Para liberar el siglo del cautiverio,
para empezar un mundo nuevo,
hay que atar los codos de los días nudosos
a modo de una flauta¹¹⁴³.

En el artículo «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921), Mandelshtam habla de la misión del poeta tras la revolución en términos más propios de un sacrificio religioso, cristiano o pagano:

En la vida de la palabra ha empezado una era heroica. La palabra es cuerpo y pan. Comparte el destino del pan y del cuerpo: el sufrimiento. La gente está hambrienta. Y el Estado está más hambriento todavía. [...] No hay nada más hambriento que el Estado contemporáneo, y un Estado hambriento es más terrible que una persona hambrienta. La compasión por el Estado que reniega de la palabra —ese es el camino y la hazaña del poeta moderno en la sociedad¹¹⁴⁴.

Sin embargo, hacia 1928 su entusiasmo por ese mundo nuevo prometido por la revolución fue cediendo lugar a la desazón. Para entonces, la crítica soviética llevaba varios años insistiendo en que Mandelshtam se había quedado anticuado y no tenía nada que aportar a la sociedad del futuro¹¹⁴⁵. Además, tras el escándalo provocado por el supuesto plagio

¹¹⁴² Sobre el sacrificio y la abnegación en la literatura soviética, cf. Yesaúlov, 2000.

¹¹⁴³ Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки? // [...] Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческий земли. / Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли. // Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать (Mandelshtam, 2009: 127-128).

¹¹⁴⁴ В жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Нет ничего более голодного, чем современное государство, а голодное государство страшнее голодного человека. [...] Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта (Mandelshtam, 2010: 54).

¹¹⁴⁵ Por ejemplo, tras la publicación del poema «El 1 de enero de 1924» («1 января 1924 года», Mandelshtam, 2009: 137-139), en el que se menciona «la jura prodigiosa al cuarto estamento» (присяга чудная четвертому сословию), un crítico aseveró: «La sangre de Mandelshtam está impregnada de cal del mundo viejo [...]. Ningún juramento es capaz de devolver la vida a un muerto» (Насквозь пропитана

de la traducción de *La Légende d'Ulenspiegel*, de Charles De Coster, en 1928-1929, el poeta perdió la posibilidad de trabajar para editoriales —su única fuente de subsistencia—, rompió con el mundo literario oficial y, cada vez más marginado, acabó dándose cuenta de que en la nueva realidad no había lugar para él. Sin embargo, fiel a la tradición de los intelectuales plebeyos decimonónicos (разночинцы), estaba convencido de que su deber moral consistía en estar con el pueblo sin renegar de la época en la que le había tocado vivir¹¹⁴⁶. En mayo de 1931, poco después de haber escrito «Por la virtud resonante de los siglos venideros», Mandelshtam resumió sus preocupaciones en una carta a su padre, quien le había hablado del plan quinquenal, el colectivismo y la revolución:

¿Quién se iba a esperar de ti un sermón bolchevique? [...] Mencionaste lo más importante: quien no viva en armonía con su tiempo, quien se esconda de él, tampoco podrá aportar nada a la gente ni estará en paz consigo mismo. Lo viejo ya no existe [...]. El día de ayer ya no existe, solamente existen un pasado ancestral y el futuro (2011: 504)¹¹⁴⁷.

Esta carta permite ver que Mandelshtam seguía creyendo que el proyecto soviético representaba el futuro de la humanidad. Su actitud y la respuesta que obtuvo de la sociedad del momento están resumidos en la primera estrofa del poema que nos ocupa: «Por los ideales del futuro, por la idea del bienestar del pueblo el poeta se vio obligado a renunciar a aquello que constituía el fundamento de su existencia»¹¹⁴⁸.

v.1 Para hablar del futuro glorioso —un tema esencial para el discurso soviético— Mandelshtam utilizó un lenguaje muy distinto al de la retórica oficial. Así, según los datos del Corpus Nacional de la Lengua Rusa (Национальный корпус русского языка, www.ruscorpora.ru), la expresión solemne «siglo venidero» (грядущий век), muy presente en la prosa y la poesía rusas desde finales del siglo XVIII, tuvo poca popularidad entre los escritores soviéticos en 1920-1930¹¹⁴⁹, probablemente por sus connotaciones evangélicas¹¹⁵⁰. Además, lo que Mandelshtam destaca en ese futuro no es ni la igualdad ni la justicia social, sino una cualidad moral típica del código caballeresco: доблесть, es decir, «valentía, valor excepcional», «nobleza de espíritu» o «virtud suprema». El epíteto que caracteriza esa virtud —гремучая («resonante, atronadora») —, aparte de inusual,

кровь Мандельштама известью старого мира [...]. Никакая присяга не возвратит мертвеца, citado por A. Mets en Mandelshtam, 2009: 587).

¹¹⁴⁶ Cf. Gaspárov, M. (1996: 18).

¹¹⁴⁷ Мог ли я думать, что услышу от тебя большевистскую проповедь? [...] Ты заговорил о самом главном: кто не в ладах со своей современностью, кто прячется от нее, тот и людям ничего не даст, и не найдет мира с самим собой. Старого больше нет [...] Вчерашнего дня больше нет, а есть только очень древнее и будущее (Mandelshtam, 2011: 504).

¹¹⁴⁸ За идеалы будущего, за народную идею поэту пришлось заплатить тем, что составляет самые основы его существования (Surat, 2009: 177).

¹¹⁴⁹ Cf. los datos de la búsqueda:

https://processing.ruscorpora.ru/search.xml?lang=ru&level1=0&level2=0&lex1=%D0%B3%D1%80%D1%8F%D0%B4%D1%83%D1%89%D0%B8%D0%B9&lex2=%D0%B2%D0%B5%D0%BA&max2=1&min2=1&mode=main&nodia=1&p=6&parent1=0&parent2=0&sem-mod1=sem&sem-mod1=semx&sem-mod2=sem&sem-mod2=semx&sort=i_grtagging&text=lexgramm (consulta 10/09/2022).

¹¹⁵⁰ Curiosamente, el poeta ya había utilizado una fórmula sintáctica y rítmicamente idéntica al v.1 en un poema de circunstancias escrito en 1920, «El actor y el obrero» («Актёр и рабочий»), donde también se mencionan los «siglos venideros»: Bajo la máscara de severidad el obrero esconde / la alta ternura de los siglos venideros (Под маской суровости скрывает рабочий / Высокую нежность грядущих веков, Mandelshtam, 2009: 300, citado por Ronen [1983: 193]).

resulta desconcertante porque puede tener tanto connotaciones positivas como negativas. En principio, tal y como señala V. Nabókov (1969) en el comentario a su traducción del poema, se trata de un sinónimo expresivo del adjetivo *гремящий* («que produce mucho ruido, atronador»). Sin embargo, en el ruso actual esta palabra casi no se utiliza fuera de unas pocas expresiones hechas, entre ellas *гремучий газ* («gas detonante») o *гремучая змея* («serpiente de cascabel»), con connotaciones obvias de peligro o amenaza. Esto ha permitido a algunos comentaristas conjeturar que Mandelshtam había utilizado este epíteto para insinuar que el futuro prometido por el Estado soviético iba a ser horrible. Así, I. Semenko (1997: 51) considera relevante la posible asociación con una serpiente e I. Surat (2009: 36) afirma que «“la virtud resonante” es cuestionable como característica del futuro» («гремучая доблесть» — сомнительная характеристика будущего). Nadezhda Mandelshtam, fiel a su visión de la obra tardía mandelshtamiana como un continuo manifiesto antitotalitario, aseguró que la aliteración *GR* en el v.1 — *GRemúchaia* («[virtud] resonante») y *GRiadúshchij* («[siglos] venideros») — reflejaba el miedo del poeta ante el futuro «rugiente» (*roaring*) y no su fe en la aparición de un mundo mejor¹¹⁵¹. Sin embargo, O. Ronen (1983: 340) supuso que el epíteto en cuestión tenía que interpretarse más bien a la luz del lenguaje de Pushkin que del uso contemporáneo. En la estrofa XXXVII del capítulo 4 de *Yevgueni Onegin*, el narrador hace conjeturas sobre el futuro que habría podido tener uno de los personajes, el joven poeta Lenski, si no hubiera muerto en un duelo:

Quizás naciera para el bien del mundo
o al menos para la gloria;
su lira, ya enmudecida,
hubiera podido producir en los siglos
un perenne tañido resonante (*гремучий*)¹¹⁵².

Por lo tanto, en el contexto pushkiniano el epíteto está connotado positivamente y tiene que ver con la gloria poética. A la vez, el comienzo del poema mandelshtamiano tiene un vínculo obvio con la poesía política de finales del siglo XIX y uno de sus temas predominantes: el sacrificio actual «en nombre del triunfo venidero de la verdad en la tierra» (во имя грядущего торжества правды на земле¹¹⁵³). Recordemos que el metro del poema remite a la obra de S. Nadson (2001: 110), y muy especialmente al poema «Amigo mío, hermano, mi hermano cansado, doliente» («Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат») en la que el poeta anima a su interlocutor a creer en un futuro feliz para la humanidad a pesar del sufrimiento y las injusticias actuales.

v.2 El tono solemne de este verso puede parecer «demasiado altisonante y por lo tanto dudoso» (слишком выпренность и потому сомнительная, Surat, 2009: 176). Con todo, la fórmula *племя людей/человека* («estirpe de los humanos / del hombre»), sinónimo elevado de «humanidad», remite a la tradición poética del siglo XIX cuyo vocabulario

¹¹⁵¹ «In Mandelstam's "gr" (*gremuchaia*, *griadushchaia* [future]) is something that the poet is afraid of» (reproducida en Wachtel y Cravens, 2002: 529).

¹¹⁵² Быть может, он для блага мира / Иль хоть для славы был рожден; / Его умолкнувшая лира / Гремучий, непрерывный звон / В веках поднять могла (Pushkin, 1950: V, 135).

¹¹⁵³ Referencia del artículo del poeta I. Konevskói «Al alba» («На рассвете»), citado por Ronen (2002: 54).

Mandelstam solía incorporar en su lenguaje sin intención irónica. Nadezhda Mandelstam (en Wachtel y Cravens, 2002: 530) en su carta en inglés sobre las traducciones de Lowell y Nabókov aseguró que «la alta estirpe humana» podía significar también «aquellos gigantes del futuro» (*those gyants of the future*), pero esta lectura se aleja mucho del sentido literal del verso. Parece apuntar a una visión negativa del porvenir a pesar de que el texto diga más bien lo contrario. Por su parte, S. Margólina (1990: 301) no relaciona la visión del futuro trazada en los vv.1-2 con el proyecto soviético y considera que ella está inspirada por los «valores eternos» (вечные ценности) y «la tradición humanística» (гуманистическая традиция), en contraste con la realidad política del momento.

v.3 Al enumerar sus sacrificios, el poeta insiste en que no fueron voluntarios («fui privado»), mientras que de un autor soviético más bien se esperaría que asegurara estar dispuesto a renunciar a cualquier cosa por el bien futuro de la sociedad (Ankudínov, 1997). El primer «derecho fundamental» (основное право, Margólina, 1990: 301) del que el poeta queda despojado es «el cáliz en el banquete de los ancestros», una imagen que se suele interpretar como el lugar que le corresponde en la tradición poética rusa. Teniendo en cuenta que el nombre de Mandelstam fue silenciado durante decenios, varios manuscritos suyos desaparecieron y la primera publicación de su poesía en la época soviética data de 1973, su posición en el canon nacional corría un peligro real. Por otro lado, en vez de una intuición profética también podría ser una referencia al «conflicto del poeta con la generación literaria anterior»¹¹⁵⁴ surgido en el contexto del «caso *Ulenspiegel*», cuando ninguno de los escritores de la vieja escuela admitidos en el panteón soviético intentó defender a Mandelstam ante las acusaciones de Górnfeld.

v.4 Para Mandelstam, веселье («la alegría») tiene que ver con la libertad creativa, íntimamente ligada a su peculiar visión del cristianismo. En su artículo «Skriabin y el cristianismo» («Скрябин и христианство», 1915), el poeta afirma que Cristo, al redimir a la humanidad, liberó el arte de todo propósito utilitario para que se convirtiera en «una comunicación jubilosa con Dios» (радостное богообщение), un juego libre y una «alegría espiritual» (духовное веселье, Mandelstam, 2010: 37). Más tarde, en «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921), Mandelstam desarrolló esta idea para formular su visión de la misión de la cultura en el recién fundado Estado soviético:

La cultura se ha convertido en Iglesia. La cultura-Iglesia se ha emancipado del Estado. [...] Por fin hemos hallado una libertad interior, una verdadera alegría interior. Bebemos agua de las vasijas de barro como si fuera vino, y el sol se siente más a gusto en un refectorio monástico que en un restaurante. [...] Un cristiano —y hoy en día toda persona culta es cristiana— no conoce un hambre que solo sea física, un alimento que solo sea espiritual. Para él, la palabra es cuerpo y el simple pan es alegría y misterio (Mandelstam, 2010: 50)¹¹⁵⁵.

¹¹⁵⁴ Конфликт поэта со старшим литературным поколением (Мórev, 2022a: 68).

¹¹⁵⁵ Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. [...] Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем, как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. [...] Христианин, а теперь всякий культурный человек — христианин, не знает только физического голода, только

Por lo tanto, ser privado de la alegría equivale a perder la libertad interior (Margólina, 1990: 301) y la capacidad de disfrutar de la competencia creativa concedida al artista por el propio Dios (Surat, 2009: 177). En cuanto al honor perdido, lo más probable es que se trate de una referencia al «caso *Ulenspiegel*», que dañó gravemente la reputación de Mandelshtam y llevó al extremo la susceptibilidad que le era propia. La palabra «honor» se repite en varias cartas escritas por el poeta entre finales de 1929 y principios de 1930 en protesta contra las acusaciones de plagio, con un tono de invectiva frente a «la mazmorra burocrática en la que se burlan del honor de un escritor, de su labor y de la causa soviética —¡sí, soviética!— que me importa tanto»¹¹⁵⁶. Por otro lado, la urgencia de defender el honor marcó los últimos meses de la vida de Pushkin y lo empujó al duelo fatídico con d'Anthès, y Pushkin para Mandelshtam era un modelo incuestionable. En este sentido, la obsesión mandelshtamiana por el honor en un momento en que el concepto mismo parecía anacrónico podía tener que ver con la reivindicación de su pertenencia a la tradición de Pushkin, tanto literaria como ética (Margólina, 1990: 302).

v.5 El «siglo perro lobero» (век-волкодав) tiene poco que ver con la imagen animal que aparece en el poema «El siglo» («Siglo mío, bestia mía», «Век», 1922). Aquel «siglo-bestia/fiera» (зверь) era una época a punto de acabar, un animal salvaje herido:

Pero está roto tu espinazo,
¡mi precioso siglo patético!
Y con una sonrisa desatinada
miras hacia atrás, cruel y débil,
como una fiera, otrora flexible,
a las huellas de sus propias patas¹¹⁵⁷.

El «perro lobero», al contrario, está lleno de vitalidad y parece representar el siglo nuevo, la época inaugurada por la revolución. Tras conocer el poema, el actor V. Yájontov anotó en su diario, escandalizado: «Nuestro siglo no es para mí un perro lobero, sino un camarada, un maestro, un amigo encarnado en la persona de Lenin, a quien quiero y cuya genialidad admiro, no, cómo puede ser un perro lobero»¹¹⁵⁸. Sin embargo, el proverbio ruso волкодав прав, а людоед — нет («un perro lobero tiene razón y un caníbal no», citado por Margólina, 1990: 302) sugiere que no es una imagen unívocamente negativa: la violencia que ejerce un perro al atacar a los lobos se entiende como justificada, puesto que no es gratuita, su objetivo es proteger el ganado. En la ideología soviética, la violencia «históricamente necesaria» era uno de los conceptos clave para justificar el terror del Estado contra los propios ciudadanos en nombre de una sociedad ideal del futuro. Para hablar de esta «violencia revolucionaria» (революционное насилие) supuestamente

духовной пищи. Для него и слово — плоть, и простой хлеб — веселье и тайна (Mandelshtam, 2010: 50).

¹¹⁵⁶ Бюрократический застеноч, где издеваются над честью писателя, над его трудом и над советским — да, над советским — делом, которое мне дорого (Mandelshtam, 2011: 481).

¹¹⁵⁷ Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век! / И с бессмысленной улыбкой / Вспять глядишь, жесток и слаб, / Словно зверь, когда-то гибкий, / На следы своих же лап (Mandelshtam, 2009: 128).

¹¹⁵⁸ Наш век — мне он не волкодав, а товарищ, учитель, друг, воплощенный в лице Ленина, которого я люблю и перед гениальностью которого преклоняюсь, нет, какой же волкодав (citado en Nerler, 2016).

inevitable, hacia los años treinta fue acuñado el concepto paradójico del «humanismo revolucionario» (революционный гуманизм), «difícil, a veces cruel, pero necesario para la vida misma, para el futuro del País de los Sóviets, y por lo tanto justo»¹¹⁵⁹. Según esta lógica, la crueldad del perro lobero estaba acercando un futuro mejor¹¹⁶⁰.

v.6 Este verso —literalmente «no soy lobo por mi sangre»— se repite dos veces en el poema, como una especie de fórmula mágica llamada a proteger al poeta de la persecución que está sufriendo (Freidin, G., 1987: 234). Esté justificada o no la violencia contra los «enemigos», en su caso el perro lobo se ha equivocado: el sujeto lírico «no es un lobo del mundo viejo» (не волк старого мира, Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 648), no es un enemigo de la revolución y no se merece ese ataque. Una metáfora idéntica del lobo acorralado se repite en la carta que Mijaíl Bulgákov, desesperado, envió a Stalin en mayo de 1931:

En el amplio campo de la literatura rusa en la URSS fui el único lobo literario. Me aconsejaron varias veces teñir el pellejo. Es un consejo absurdo. Teñido o con el pelo cortado, un lobo no se parece a un caniche. Y a mí me han tratado como a un lobo. Unos cuantos años me han acosado siguiendo todas las reglas de un ataque literario con perros en un terreno vallado¹¹⁶¹.

La misma palabra травля («acoso») aparece varias veces en la *Cuarta prosa* («Четвертая проза», 1930) y en las cartas que Mandelshtam escribió en relación con el «caso *Ulenspiegel*». A finales de los años veinte muchos escritores consagrados tuvieron que lidiar con los continuos ataques de la prensa y las dificultades cada vez mayores para publicar, pero, entre finales de 1930 y principios de 1931, con la ola masiva de encarcelamientos y ejecuciones en todo el país, «el acoso en el ámbito de la literatura como tal empieza a entenderse como una amenaza directa para la libertad y la vida de un escritor»¹¹⁶².

vv.7-8 En el contexto de las represiones masivas de los años treinta, el perro lobo y las estepas siberianas se entienden como dos condenas posibles: el fusilamiento y el exilio. Según N. Mandelshtam (2014: I, 179), el poeta, indignado y horrorizado ante la idea misma de pena capital, aseguraba no tener ningún miedo al destierro, de ahí la interpretación de estos versos como una petición de conmutar la ejecución por un exilio en Siberia (M. Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 648; Surat, 2009: 178, etc.). Igual que en «Conserva mi habla para siempre» («Сохрани мою речь навсегда», Mandelshtam, 2009: 160), resulta imposible identificar al destinatario de las exhortaciones del poeta.

¹¹⁵⁹ Нелегкого, порой жестокого, но необходимого для самой жизни, для будущего Страны Советов, а значит справедливого (Liubareva, en Bagritski, 1964: 37).

¹¹⁶⁰ Según G. Freidin (1987: 236), esta función del perro lobero lo asimila la figura del galgo (*veltro*) en la *Divina Commedia* (*Inf.*, 1.100-1.111), destinado a liberar a Italia del poder de la loba infernal.

¹¹⁶¹ На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе (Bulgákov, 1990: V, 455). Señalado por Margólina (1990: 302) y Nérler (2016).

¹¹⁶² Сам факт литературной травли начинает осознаваться как непосредственная угроза свободе и жизни писателя (Margólina, 1990: 303).

Podría ser el Estado soviético, «el siglo», Stalin en persona, el destino, incluso Dios, pero es precisamente la incertidumbre la que aumenta la intensidad emocional de la súplica. El gesto con el que el gorro tiene que ser metido en la manga (запихать, «meter a presión, de cualquier modo») es rápido y un tanto violento y sugiere o bien cierta urgencia¹¹⁶³, o bien falta de espacio. Esto último parece paradójico al tratarse de un territorio tan extenso como Siberia, pero en este caso lo que importa no es tanto la inmensidad del espacio geográfico como la sensación de estar a salvo: la manga de un abrigo, un lugar oscuro y angosto, recuerda una madriguera en la que un animal perseguido puede buscar refugio, y Siberia cumple exactamente esta función. La imagen de un gorro metido en la manga aparece también en otro poema de 1931, como parte de una escena a la entrada de un teatro:

Es de noche. Mentira de señores:
después de mí, el diluvio.
¿Qué viene después? El estertor de los ciudadanos
y un hervidero de gente frente al guardarropa.

Baile de máscaras. Siglo perro lobero.
Aprende, pues, al dedillo:
el gorro en la manga, como un gorro en la manga
¡y que Dios te guarde!¹¹⁶⁴

El gesto cotidiano de guardar el gorro en la manga antes de dejar el abrigo en el guardarropa se convierte en un intento de esconderse de un peligro inminente, mientras que la representación del vestíbulo teatral parece remitir a la famosa metáfora de la revolución rusa creada por Vasili Rózanov, uno de los escritores favoritos de Mandelshtam, en el *Apocalipsis de nuestro tiempo* («Апокалипсис нашего времени», 1922):

Rechinando, crujiendo, chirriando baja sobre la Historia Rusa un telón de acero.
—El espectáculo ha terminado. El público se ha levantado.
—Es hora de ponerse los abrigos <шубы, abrigos de pieles> y volver a casa.
Miraron a su alrededor.
Pero los abrigos y las casas ya no estaban¹¹⁶⁵.

La metáfora de Siberia como abrigo de pieles (шуба) es, según Nabókov (1969), «un emblema perfecto de su riqueza faunística» (*the very blazon of its faunal opulence*). Por otro lado, шуба es uno de los motivos centrales en la obra de Mandelshtam desde los años veinte: «El abrigo de pieles es una vida cotidiana estable, el abrigo de pieles es el frío ruso, el abrigo de pieles es el estatus social que no se atreve a reclamar un intelectual

¹¹⁶³ En uno de los borradores la prisa por esconderse es todavía más obvia: «Y si no, llévame, te pido, cuanto antes / a la isba de la mentira de seis dedos...» (А не то уводи —да прошу, поскорей — / К шестипалой неправде в избу, Mandelshtam, 2009: 474).

¹¹⁶⁴ Ночь на дворе. Барская лжа: / После меня хоть потоп. / Что же потом? Хрип горожан / И толкотня в гардероб. / Бал-маскарад. Век-волкодав. / Так затверди ж назубок: / Шапку в рукав, шапкой в рукав — / И да хранит тебя Бог! (Mandelshtam, 2009: 157).

¹¹⁶⁵ С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историю железный занавес. / — Представление окончилось. Публика встала. / — Пора одевать шубы и возвращаться домой. / Оглянулись. / Но ни шуб, ни домов не оказалось (Rózanov, 2000: 45, señalado por Ronen [1983:275]).

plebeyo»¹¹⁶⁶. También es protección, tal y como se desprende del párrafo inicial de un ensayo de 1922 llamado precisamente «El abrigo de pieles» («Шуба»):

Qué bien estoy con mi abrigo de pieles viejuno, es como si llevara puesta mi propia casa. Te preguntan si hace frío en la calle, y uno no sabe qué responder: a lo mejor, hace frío, pero yo, ¿cómo me voy a enterar? (Mandelshtam, 2011: 22)¹¹⁶⁷.

En el lenguaje estándar, una prenda de abrigo puede describirse como *теплая шуба* («abrigo caliente»), mientras que el epíteto *жаркая* («ardiente, tórrido») se suele referir a un calor extremadamente intenso generado por una llama viva. De ahí la intensidad emocional de la expresión «el abrigo ardiente»¹¹⁶⁸. Sus connotaciones son ambiguas, puesto que la equiparación implícita con el fuego podría apuntar tanto al fragor de una batalla como a una muerte en la hoguera. El «abrigo ardiente» apareció por primera vez en la *Cuarta prosa* como referencia al *Capote* («Шинель», 1842) de Gógol. Arkadi Górnfeld, el impulsor principal del «caso *Ulenspiegel*», había comparado el supuesto plagio de su traducción con el robo de un abrigo, y Mandelshtam, indignado, lo acusó de haber vulgarizado la trágica historia del capote contada por Gógol. El imaginario «peletero» de este párrafo es sumamente complejo y ambiguo, pero se puede conjeturar que «el ardiente abrigo de pieles gogoliano» tiene que ver con la integridad moral de la tradición decimonónica y «el abrigo literario» con la jerarquía literaria soviética de la que el poeta reniega con vehemencia:

Yo, peletero de pieles preciosas, yo, quien estuvo a punto de ahogarse entre las pieles literarias, cargo con la responsabilidad de haber infundido a un canalla petersburgués el deseo de citar como un chiste difamatorio el ardiente abrigo de pieles gogoliano, arrancado en una plaza en medio de la noche de los hombros del joven comunista más antiguo: Akaki Akákievich¹¹⁶⁹. Me arranco el abrigo literario y lo pisoteo. Con tan solo una chaquetilla a treinta grados bajo cero recorreré tres veces los anillos de los bulevares de Moscú (Mandelshtam, 2010: 356)¹¹⁷⁰.

En el imaginario del poema coinciden animales vivos y objetos hechos de pieles de animales muertos, y aunque todos ellos pertenecen al plano metafórico, crean una dinámica ambivalente de protección y peligro.

vv.9-10 Para Mandelshtam, la aceptación de la revolución y el rechazo a la violencia física eran dos imperativos morales que se volvían cada vez más incompatibles conforme

¹¹⁶⁶ Шуба — это устойчивость быта, шуба — русский мороз, шуба — социальное положение, на которое не смеет претендовать разночинец (Mandelshtam, N., 2014: I, 754).

¹¹⁶⁷ Хорошо мне в моей стариковской шубе, словно дом свой на себе носишь. Спросят — холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, — может быть, и холодно, а я-то почему знаю? (Mandelshtam, 2011: 22).

¹¹⁶⁸ Жаркий, igual que «ardiente» en español, puede significar «apasionado, fogoso, vehemente», y este significado traslaticio se fusiona con el literal en el verso *человеческий жаркий искривленный рот* («una boca humana ardiente, torcida», Semenko, 1997: 52).

¹¹⁶⁹ El protagonista de *El capote*.

¹¹⁷⁰ Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несущий моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую голевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегаю по бульварным кольцам Москвы (Mandelshtam, 2010: 356).

se iban intensificando las represiones. En 1928, el poeta todavía confiaba en la posibilidad de contener el terror y no dudó en interceder ante Nikolái Bujarin, su protector en el gobierno soviético, por un grupo de personas de las que no sabía nada salvo que iban a ser fusiladas por un supuesto delito de malversación (Mandelshtam, N., 2014: I, 192). Hacia 1931, la violencia del Estado contra los propios ciudadanos se había normalizado, y varios escritores habían contribuido a esta normalización con sus obras. Uno de los casos más flagrantes es el poema «TBC»¹¹⁷¹ (1929) de Eduard Bagritski, muy popular en la época. Ante el sujeto lírico, enfermo de tuberculosis, aparece Féliks Dzierżyński, el fundador de la temida policía política, como una especie de visión febril. Lo anima a seguir luchando por la causa de la revolución y asegura que «el siglo» exige cada vez más sacrificios más allá de cualquier consideración ética:

Y el siglo te espera en la calzada,
atento como un centinela. [...]
Mirarás alrededor, y todo serán enemigos;
alargarás la mano, y no habrá amigos;
pero si él dice «miente», miente.
pero si él dice «mata», mata (Bagritski, 1969: 126)¹¹⁷².

A esta declaración de principios siguen escenas fantasmagóricas de una violencia extrema. Una de esas escenas, que representa el destino de los «enemigos» —«el barro chupaba sus delicados huesos»¹¹⁷³—, parece reflejada en los vv.9-10 de «Por la virtud resonante...». El «barro» (грязь) de Bagritski se convierte en algo todavía más asqueroso gracias al uso irónico del diminutivo (грязца en vez de грязь) y al epíteto хлипкий (literalmente «endebles, enclenque») que, aplicado al barro, se contamina con el adjetivo хлюпкий («viscoso, acuoso, chapoteante»). Por otro lado, los «huesos ensangrentados en una rueda» hacen pensar en el suplicio de la rueda, típico de la época de Pedro I (1682-1725). En la novela del simbolista Dmitri Merezhkovski «Anticristo. Pedro y Alexéi» (1903-1904), que ejerció una influencia importante en la visión mandelshtamiana de la historia, aparecen numerosas descripciones de esta y otras torturas ordenadas y presenciadas por el zar en persona¹¹⁷⁴. Más adelante, Mandelshtam seguirá asociando represiones soviéticas con las «ejecuciones al modo de Pedro» (петровские казни) tanto en su poesía (por ejemplo, en «Conserva mi habla para siempre...») como en la vida real¹¹⁷⁵. La referencia al suplicio de la rueda se repetiría en el ciclo de poemas de 1932 «Versos sobre la poesía rusa» («Стихи о русской поэзии») como parte de la descripción de un bosque fantasmagórico:

Y las ardillas hacen girar

¹¹⁷¹ Siglas latinas que significan «tuberculosis».

¹¹⁷² А век поджидает на мостовой, /Сосредоточен, как часовой. [...] / Оглянешься — а вокруг враги; / Руки протянешь — и нет друзей; / Но если он скажет: «Солги», — солги. / Но если он скажет: «Убей», — убей (Bagritski, 1969: 126).

¹¹⁷³ Их нежные кости сосала грязь (Bagritski, 1969: 127). Citado por O. Ronen (1983: 321).

¹¹⁷⁴ Señalado por I. Surat (2009: 178).

¹¹⁷⁵ Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 133) recordaba que, camino del exilio de Cherdyn, el poeta se asustó al ver a un campesino con un hacha y murmuró: «Parece que la ejecución será al estilo de Pedro» (казнь-то будет какая-то петровская).

la proteína sangrienta en una terrible rueda¹¹⁷⁶.

Finalmente, el sustantivo *трус*, en singular, puede entenderse o bien como «cobarde», según el uso contemporáneo, o bien como «terremoto, cataclismo», según el uso arcaico procedente del eslavo eclesiástico¹¹⁷⁷. Por ejemplo, esta es la palabra que aparece en Evangelio de San Mateo (8: 24) para referirse a la tempestad en el mar: «Y he aquí, se levantó en el mar una gran tempestad» (Се трус велик бысть в море). Aunque en el texto del poema ambas acepciones tienen sentido, en la traducción hemos preferido la primera opción, porque Nabókov (1969), solo ocho años más joven que Mandelshtam y muy consciente de distintos registros del lenguaje de la época, también consideró que la interpretación contemporánea de la palabra era la más plausible.

vv.11-12 Los zorros polares resplandecientes podrían ser una referencia metafórica a las estrellas o a la aurora boreal (M. Gaspárov en Mandelshtam, 2001: 648) y se asocian fácilmente con el verso canónico de Lérmontov (2014: I, 357) *спит земля в сияньи голубом* («la tierra duerme en un resplandor azul», citado por A. Reynolds, 1994: 145). En su reseña a *Piedra*, Nikolái Gumiliov (1990: 201) había llamado a Mandelshtam «poeta de la ciudad moderna» (*поэт современного города*), pero en los años treinta la naturaleza pasó a ocupar un lugar cada vez más prominente en su mundo poético, asociada con la libertad, la belleza y la comunión con el universo, en contraste con los cataclismos sociales.

v.13 Esta exhortación, dirigida al mismo destinatario misterioso que la anterior («méteme a mí, como un gorro, en la manga...»), ha sido comparada en varias ocasiones¹¹⁷⁸ con los versos de Nekrásov, quien había impulsado la tradición de poesía política rusa, centrada en la conciencia social y en el sufrimiento del pueblo:

Lejos de los que se regocijan, que hablan en vano,
que manchan sus manos de sangre,
¡llévame al campamento de los que mueren
por la gran causa del amor!¹¹⁷⁹

Con todo, la actitud de Mandelshtam parece menos heroica: el poeta tan solo desea proteger la propia vida y estar lejos del espectáculo sangriento de la «violencia revolucionaria». La mención del río Yeniséi de nuevo nos sitúa en Siberia.

v.14 En la poesía mandelshtamiana anterior a este poema las estrellas se presentaban como lejanas y hostiles. Aquí se produce por primera vez un contacto armonioso entre una estrella y el mundo terrenal, mientras la hostilidad se sitúa claramente en el ámbito humano. La estrella y el pino se suelen interpretar como motivos procedentes de la poesía de Lérmontov (Musátov, 2000: 368, Freidin, G., 1987: 234).

v.16 A juzgar por los borradores del poema y su versión definitiva, recogida en el *Codex Vaticanus* (1935), Mandelshtam tardó cuatro años en encontrar un verso final que lo

¹¹⁷⁶ И белок кровавый белки / Крутят в страшном колесе (Mandelshtam, 2009: 177).

¹¹⁷⁷ Señalado por Nabókov (1969) y Margólina (1997: 309).

¹¹⁷⁸ Cf. Reynolds (1994: 147), Ronen (2002: 55).

¹¹⁷⁹ От ликующих, празднo болтающих, / Обагряющих руки в крови / Уведи меня в стан погибающих / За великое дело любви! (Nekrásov, 1967: II, 64).

convenciera. Como otros muchos elementos del texto, este verso ha dado lugar a interpretaciones muy diversas. Para G. Freidin (1987: 234), se trata de una fórmula mágica llamada a proteger al poeta de la muerte. Otros comentaristas intentan descifrar el verso a partir de la figura del «igual» enigmático. Podría ser una aspiración para tener un juicio justo, equiparable al duelo judicial o el juicio por combate de la jurisprudencia medieval (Kruzhkov, 2013). También podría ser una referencia a Stalin, teniendo en cuenta que en el destierro de Vorónezh Mandelshtam empezó a conceptualizar su relación con el jefe de Estado como un diálogo personal entre dos figuras igualmente significativas para la historia del país, «el poeta y el zar» (Surat, 2016c). Incluso podría tratarse de una reminiscencia de la *Cuarta prosa*, en la que el poeta equiparó a su acosador Górnfeld con d'Anthès, el asesino de Pushkin, pero insistió en que «recibir la muerte de las manos de Górnfeld era tan ridículo como de una bicicleta o del pico de un loro»¹¹⁸⁰, es decir, no lo consideraba un rival digno de un poeta verdadero (Mórev, 2022a: 69). Por su parte, Ronen (2002: 56) entiende el verso final como una constatación de que tanto las víctimas como los verdugos son seres humanos. Lo que sí resulta obvio es que la perspectiva de una muerte violenta se volvía cada vez más inminente, de manera que, incluso imaginando un refugio en medio de la naturaleza virginal de Siberia, el poeta no dejó de pensar en el final sangriento de la cacería.

¹¹⁸⁰ Погибнуть от Горнфельда так же смешно, как от велосипеда или от клюва попугая (Mandelshtam, 2010: 352).

Conserva mi habla para siempre

Escrito en 1931, este poema nunca fue publicado en vida del autor. En el archivo de Mandelshtam en la Universidad de Princeton se conserva un manuscrito con lápiz, con fecha del 31 de mayo. El poema también está recogido en el *Codex Vaticanus*. Entre los comentarios de Nadezhda Mandelshtam a la poesía de los años treinta, el que se refiere a «Conserva mi habla...» es sorprendentemente escueto: tan solo se señala que «el poema no estaba dedicado a nadie»¹¹⁸¹ y que el poeta había dicho en algún momento que Anna Ajmátova era la única que hubiera sido capaz de encontrar el último epíteto que le faltaba (*совестный* деготь труда, «el alquitrán concienzudo del trabajo»). Pasados muchos años, al enterarse de que el poeta «había pensado en ella»¹¹⁸² (Mandelstam, N., 2014: II, 718), Ajmátova puso sus propias iniciales en uno de los manuscritos, a modo de dedicatoria, de ahí que en la primera publicación en ruso y en la mayoría de las traducciones el poema aparezca erróneamente bajo el título «A Anna Ajmátova», mientras en todas las ediciones rusas actualizadas esta dedicatoria ha sido descartada. Para Viach. Vs. Ivánov (2009: 7), el poema está lleno de «espejismos» de la historia rusa, «no de su realidad, sino de las imágenes que ella produce, a veces desconcertantemente aterradoras»¹¹⁸³. La estructura métrica es bastante típica para la etapa tardía de Mandelshtam (Plungian, 2011: 356): a versos silabo-tónicos regulares, de corte clásico (en este caso, pentámetros y hexámetros anapésticos) se les añade algún verso tónico (*dólnik*), característico de la poesía modernista. En cuanto al anapesto regular, este metro formado por pies de tres sílabas —dos átonas y una tónica (_ _ _ /)— está muy presente en la poesía de Mandelshtam a partir de los años treinta y suele estar asociado a reflexiones políticas o a denuncia social (Gaspárov, M., 1995: 360; Plungian, 2011: 348). Las rimas consonantes siguen el esquema *AbAb*, con rimas llanas en los versos impares y agudas en los pares.

Conserva mi habla para siempre por el regusto a desgracia y humo,
por la resina de la paciencia circular, por el alquitrán concienzudo del trabajo.
Como el agua en los pozos de Nóvgorod ha de ser negra y endulzada,
para que en Navidad se refleje en ellos la estrella con sus siete aletas.

- 5 Y a cambio, padre mío, mi amigo y mi ayudante rudo,
yo, hermano no reconocido, un marginado en la familia de la nación,
prometo construir armazones de troncos tan intrincados,
para que las hordas tártaras bajen allí a los príncipes en un pozal.

¹¹⁸¹ Само стихотворение «Сохрани мою речь...» не посвящено никому (Mandelstam, N., 2014: II, 718).

¹¹⁸² Он о вас думал.

¹¹⁸³ Русской истории [...] Ее маревом — не действительностью, а идущими от нее образами, иногда умопомрачительно страшными — полно гениальное стихотворение «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...».

Con tal de que me amen estos cadalsos helados,
10 —como, apuntando a muerte, uno derriba *gorodkí* en un jardín—,
a cambio de eso llevaré toda la vida incluso una camisa de hierro
y para una ejecución al modo de Pedro encontraré en los bosques un mango para el hacha.

v.1 Desde el primer verso el poema se presenta como un testamento, una reivindicación de la inmortalidad poética. Con todo, a diferencia de Horacio con su *Exegi monumentum aere perennius* (*Odas*, III 30, 1) o Pushkin, cuyo canónico «Monumento» («Памятник», 1936) está basado en el modelo horaciano, Mandelshtam no afirma que su poesía permanecerá para siempre, sino que encomienda su pervivencia a un interlocutor misterioso, con el que trata de establecer un pacto lleno de promesas inquietantes (Zholkovski, 2012). Lo que se puede inferir de los dos primeros versos es que la obra del poeta es digna de inmortalidad gracias a todo lo que la hace afín al pueblo que sufre, es decir, la paciencia, el trabajo, la desgracia y el humo como señal de humildad y pobreza (Surat, 2009: 179). En particular, la relación de un destino duro con el humo resulta muy patente en un poema de 1921:

Para unos el invierno es *arak* y ponche de ojos azules,
para otros es vino fragante con canela,
y a otros, las órdenes saladas de las crueles estrellas
les es dado trasladar a una cabaña llena de humo¹¹⁸⁴.

A la vez, según L. Vidgof (2015: 65), el humo puede estar asociado con Rusia a través de la expresión *дым отечества* (literalmente «el humo de la patria»), utilizada por primera vez en la tradición nacional por G. Derzhavin (1743-1816), uno de los poetas preferidos de Mandelshtam:

Nos agrada la buena noticia de nuestra tierra:
incluso el humo de la patria nos resulta dulce y agradable¹¹⁸⁵.

v.2 La palabra *смола* es polisémica y puede referirse tanto a la resina, como a la brea o la pez. En el primer caso se asociaría metafóricamente con las lágrimas, como ocurre más explícitamente en otros poemas de Mandelshtam:

Lágrima transparente, en los muros rezuma la resina¹¹⁸⁶.
E inhalando el olor
de las lágrimas de resina que rezuman a través del casco de la nave¹¹⁸⁷.

Es probable que «la resina de la paciencia» sea una referencia intertextual al poema «El verano» («Лето») de Borís Pasternak, escrito también en 1931, en el que se menciona «la áspera paciencia de la resina»¹¹⁸⁸ (Ronen, 1977a: 176). Pero tampoco es descabellado pensar que Mandelshtam se refiriese aquí a la brea, una sustancia resinosa parecida al alquitrán, mencionado más adelante en el mismo verso. El epíteto «circular» (круговой) con el que se caracteriza la «resina / pez de la paciencia» parece aludir sobre todo a la expresión idiomática «responsabilidad circular» (круговая порука), es decir, «responsabilidad colectiva / solidaria», un término presente en el derecho ruso desde la

¹¹⁸⁴Кому зима — арак и пунш голубоглазый, / Кому — душистое с корицею вино, / Кому — жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано (Mandelshtam (2009: 122).

¹¹⁸⁵ Мила нам добра весть о нашей стороне: / Отечества и дым нам сладок и приятен (Derzhavin, 1958: 276).

¹¹⁸⁶Прозрачной слезой на стенах проступила смола (Mandelshtam, 2009: 115).

¹¹⁸⁷А вдыхая запах / Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля (Mandelshtam, 2009: 129).

¹¹⁸⁸О терпком терпенье смолы.

Edad Media hasta la segunda mitad del siglo XIX. En las clases bajas, especialmente en el mundo rural, las comunidades estaban obligadas a asumir las responsabilidades personales de cada uno de sus miembros, fuesen deudas, impuestos sin pagar o delitos cometidos, y esa circunstancia marcaba profundamente las relaciones entre los miembros de cada comunidad, perpetuando un modelo de sociedad casi feudal. De nuevo se trata de una referencia al pueblo, cuya paciencia es tan solidaria y tan ajena a la libertad individual como lo es la responsabilidad colectiva. El alquitrán y la brea son productos de la industria maderera importantes para la economía rusa hasta finales del XIX y muy presentes en la vida rural del país, sobre todo en los ámbitos más humildes. No parece extraño que se les asocie con la paciencia y el trabajo, puesto que, efectivamente, su producción requería las dos cosas. Pero también había diferencias: la brea (смола) se fabricaba a base de resinas de coníferas y se utilizaba sobre todo para calafatear barcos, mientras que el alquitrán ruso (деготь) se extraía de abedules y se empleaba para curtir pieles. Era una sustancia negra, con un olor persistente y desagradable, que en el ámbito rural se empleaba como señal de escarnio: una mancha de alquitrán en la puerta significaba que en la casa señalada vivía una mujer deshonrada. En otro poema de Mandelshtam el alquitrán (también metafórico) se describe como «siniestro»:

Reconoce cuanto antes el día de diciembre
en el que con el alquitrán siniestro está mezclada la yema¹¹⁸⁹.

Es probable que la equiparación del trabajo al alquitrán connote el primero como especialmente duro, incluso como una especie de condena, algo que no va reñido con la idea bíblica del trabajo como castigo divino. Por su parte, el epíteto совестный («concienzudo, escrupuloso»), que Mandelshtam asociaba con Ajmátova por razones nada claras, es una palabra arcaica que remite al sustantivo совесть, «conciencia», y significa «el que se preocupa por el estado de su conciencia» o «el que hace bien su trabajo». La combinación de una actitud concienzuda, que deja la conciencia tranquila, con el alquitrán, símbolo de la deshonra y la vergüenza, lleva a percibir el «trabajo» caracterizado como «alquitrán concienzudo», como un concepto profundamente ambivalente.

v.3 Los pozos tradicionales rusos suelen estar hechos de armazones de troncos, y esos armazones serán mencionados directamente en la siguiente estrofa. La ciudad nortea de Nóvgorod en la Edad Media fue una república y además, a diferencia de otras importantes ciudades rusas, durante la invasión tártaro-mongola nunca cayó en manos de la Horda de Oro. Por eso Nóvgorod se convirtió para muchos librepensadores rusos en un símbolo de la libertad y la democracia, una especie de utopía histórica a la que, por ejemplo, apelaban los decembristas cuando organizaron en 1814 una sublevación para instaurar en Rusia un régimen constitucional. En el *Rumor del tiempo* («Шум времени», 1923), su obra autobiográfica, Mandelshtam hace referencia a los «habitantes airados de Nóvgorod y de

¹¹⁸⁹ Узнавай же скорее декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток (Mandelshtam, 2009: 29).

Pskov en sus iconos»¹¹⁹⁰, en los que intuye el «prototipo de la cólera literaria»¹¹⁹¹, sin la cual es imposible «comer la sal de la tierra»¹¹⁹² (Mandelstam, 2009: 253), es decir, los hombres de Nóvgorod muestran una actitud digna de profetas bíblicos y los apóstoles y pueden servir de modelo para el poeta. El «agua negra» en la que se refleja una estrella aparece ya en el poema «Me lavé la cara de noche en el patio» («Умывался ночью на дворе»), de 1921, que marca una nueva etapa tanto en la visión del mundo como en la estilística mandelshtamiana. Según M. Gaspárov (1995: 350), «las palabras exquisitas de resonancias clásicas son sustituidas por palabras esenciales, simples, de gran peso: sal, conciencia, lienzo, verdad, tierra, agua, desgracia, muerte»¹¹⁹³. Algunas de estas palabras también se repiten en el poema que nos ocupa. La oscuridad del agua se presenta como parte del orden universal, que hay que aceptar a pesar de su hostilidad para llegar a una especie de comunión trágica con el universo:

La estrella se derrite en el barril, como la sal,
y el agua helada es más negra,
es más limpia la muerte, más salada la desgracia
y la tierra más franca y más terrible¹¹⁹⁴.

En «Conserva mi habla...», el color negro del agua es una condición imprescindible para que se pueda reflejar en ella la estrella de Navidad, «la estrella se siete puntos que trae la reconciliación entre el cielo y la tierra»¹¹⁹⁵, probablemente de la misma manera que la poesía tiene que tener «regusto a desgracia y humo» para poder aspirar a la inmortalidad. La otra característica del agua es su dulzura, que podría también ser la dulzura de la poesía —motivo clásico en la tradición occidental—. O. Ronen (1977a: 175) cita como una posible fuente un poema religioso del simbolista Viacheslav Ivánov en el que se mencionan las «aguas endulzadas». El hecho de que la estrella tenga siete puntas (que se convierten en «aletas» al entrar en contacto con el agua) puede remitir a las siete velas de otro símbolo religioso, la menorá judía, en un sincretismo típico de Mandelshtam.

v.5 Se han formulado muchas hipótesis para identificar al misterioso interlocutor del poeta, del que supuestamente depende la pervivencia de su obra. Parece obvio que no podría ser una persona concreta, tampoco Anna Ajmátova, a la que resulta imposible relacionar con apelativos como «padre» o «hermano». Se ha conjeturado que los posibles destinatarios podrían ser el poder soviético (Zholkovski, 2012), la lengua rusa (Gaspárov, M., 1995: 356; Ronen, 2002: 51) o el pueblo de Rusia (Etkind, 1991: 260). Según I. Surat (2009: 179), tan solo el pueblo puede exigir los sacrificios que promete el poeta a cambio

¹¹⁹⁰ Новгородцы и псковичи — вот так же сердились на своих иконах.

¹¹⁹¹ В них чудится мне прообраз литературной злости.

¹¹⁹² Литературная злость! Если б не ты, с чем бы стал я есть земную соль?

¹¹⁹³ На смену словам изящным и античным приходят слова основоположные, простые и тяжелые: соль, совесть, холст, правда, земля, вода, беда, смерть.

¹¹⁹⁴ Тает в бочке, словно соль, звезда, / И вода студеной чернее, / Чище смерть, соленее беда, / И земля правдивей и страшнее (Mandelstam, 2009: 122).

¹¹⁹⁵ *Seven-pointed star of reconciliation between heaven and earth* (Ronen, 1977a: 175).

de la pervivencia de su obra, «o más bien es el poeta quien está dispuesto a cualquier sacrificio para que el pueblo lo reconozca como suyo»¹¹⁹⁶.

v.6 Judío nacido en la periferia del imperio ruso, Mandelshtam nunca se sintió plenamente identificado con la Rusia zarista, algo que se ve muy bien, por ejemplo, en el poema «Con el mundo imperial tan solo tenía vínculos infantiles» («С миром державным я был лишь ребячески связан», 1931):

Con el mundo imperial tan solo tenía vínculos infantiles,
tenía miedo a las ostras y miraba a la guardia real con el ceño fruncido,
y no le debo ni una pizca del alma,
por mucho que me atormentara a semejanza ajena¹¹⁹⁷.

Tras la revolución, la posición del poeta en la sociedad se volvió aún más problemática y ambigua: «Por un lado, una intensísima cooperación con el sistema literario soviético y los círculos de escritores y por otro, un carácter profundamente conflictivo y traumático de esta cooperación»¹¹⁹⁸. El apoyo personal de altos cargos soviéticos, varios empleos e incluso una pensión vitalicia no pudieron paliar que el poeta, rechazado por el *establishment* literario y criticado sistemáticamente en la prensa como un autor desfasado y burgués¹¹⁹⁹, se sintiera cada vez más marginado y silenciado. En 1931, tras varios conflictos profesionales y personales, la «sensación de exclusión»¹²⁰⁰ era absoluta: según el testimonio de Nadezhda Mandelshtam, los conocidos preferían cruzar al otro lado de la calle para evitar saludar al poeta. No era una marginación voluntaria, pues Mandelshtam nunca había olvidado las ideas revolucionarias de su juventud ni había renunciado a su «juramento maravilloso a la cuarta clase»¹²⁰¹ (Mandelshtam, 2009: 139), se sentía parte del pueblo y quería compartir su destino. Una gran parte de sus poemas de los años treinta está dedicada a la reivindicación de esta comunión con el pueblo, con la nación, a pesar del rechazo de la literatura oficial.

vv.7-8 En este pacto en aras de la inmortalidad poética y la unión con el pueblo, el poeta hace varias promesas, de las que esta es probablemente la más oscura, pero también la más impactante. Según Zholkovski (2012), es una «imagen terrorífica de una belleza

¹¹⁹⁶ Этих жертв может требовать только народ, а точнее — поэт сам готов идти на любые жертвы ради того, чтоб народ признал его своим, ради сохранения связи с народом через поэтическую речь и общую историю.

¹¹⁹⁷ С миром державным я был лишь ребячески связан, / Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлбья — / И ни крупницей души я ему не обязан, / Как я ни мучал себя по чужому подобию (Mandelshtam, 2009: 153-154).

¹¹⁹⁸ С одной стороны, это его теснейшее взаимодействие с советской литературной системой и литераторской средой, а с другой — глубоко конфликтный и травмирующий характер этого взаимодействия (Mórev, 2022a: 17).

¹¹⁹⁹ Basta con citar algunos fragmentos de artículos publicados en la prensa soviética a lo largo de los años veinte y a principios de los treinta: «La sangre de Mandelshtam está impregnada de la cal del mundo viejo» (Насквозь пропитана кровь Мандельштама известью старого мира, en Mets, 2019, 251); «Escribe un poeta que no tiene nada que ver con la época de hoy, con el lector de hoy» (Пишет поэт, ничего общего с сегодняшней эпохой, с сегодняшним читателем не имеющий. , en Mets, 2019, 262); «Último seguidor muerto de la literatura podrida de la burguesía degenerada» (Умерший последыш сгнившей литературы дегенерировавшей буржуазии, en Mets, 2019: 262).

¹²⁰⁰ Ощущение отщепенства (Mandelshtam, N., 2014: I, 714).

¹²⁰¹ Присягу чудную четвертому сословию.

irresistible», que «primero fascina al lector y tan solo a posteriori produce extrañamiento»¹²⁰². Los armazones de troncos —estructuras básicas de la arquitectura tradicional rusa que sirven para todo tipo de edificaciones— casi siempre aparecen en la obra de Mandelshtam como lugares de prueba o sacrificio. Por ejemplo, en «El decembrista» («Декабрист», 1917), al participar en la sublevación de 1825, el noble ruso

cambió su sueño ambicioso por un armazón de troncos
en un rincón oscuro de Siberia¹²⁰³.

En «Conserva mi habla...», las estructuras de madera se equiparan implícitamente a un bosque misterioso (a través del epíteto дремучие, «intrincados, oscuros, tupidos») y adquieren dimensiones fantasmales. Por un lado, se relacionan con los pozos navideños mencionados en la primera estrofa, y por otro, se convierten en el escenario de una extraña ejecución. Los «tártaros» (татарва, denominación despectiva que se utilizaba en la poesía épica medieval rusa para hablar de los invasores paganos provenientes de la Horda de Oro) y los «príncipes» rusos (князья) parecen remitirnos a la época de la invasión mongola, como ocurría en el ciclo lírico de Alexánder Blok (1908) dedicado a la batalla del campo Kulikovo ocurrida en 1380 (Ronen, 2002: 51). Sin embargo, no existe ningún episodio histórico real en el que los príncipes rusos hayan sido ejecutados o encarcelados en un pozo por los tártaros. Como otras tantas veces en Mandelshtam, se trata de una imagen sintética que combina varios elementos de distintas épocas. En primer lugar, tal y como señala D. Cheráshniaia (2002: 248), la práctica de bajar al condenado a una cárcel-pozo que acabará convirtiéndose en su tumba fue muy extendida en la época del cisma de la iglesia ortodoxa rusa (siglo XVII), y en particular hace recordar el martirio del rebelde sacerdote Avvakum y sus seguidores. Otros investigadores (por ejemplo, Ronen, 2002: 51; Stratanovski, 1998: 217-218) señalan que los restos mortales de la familia real rusa asesinada por los bolcheviques también fueron arrojados a una mina, es decir, la ejecución de los «príncipes» podría referirse a la actualidad más candente y no a un pasado ancestral. A la vez resulta muy extraño que Mandelshtam prometa participar, aunque de manera indirecta, en las ejecuciones contra las que se rebeló siempre que pudo, algunas veces incluso arriesgando su propia vida¹²⁰⁴. Parece que al menos aquí el poeta, «uniéndose a los verdugos tártaros, ayudándoles con su palabra poética, toma una terrible decisión: se solidariza con los asesinos [...] para ser parte del pueblo y su destino»¹²⁰⁵ (Surat, 2009: 183). La relación de la ejecución fantasmagórica con el momento contemporáneo a Mandelshtam se confirma por el hecho de que «los tártaros» se mencionen en otros poemas de la misma época no como invasores medievales, sino como

¹²⁰² Неотразимая красота этого жуткого образа... сразу же завораживает читателя и лишь задним числом порождает недоумения.

¹²⁰³ Честолюбивый сон он променял на сруб / В глухом урочище Сибири (Mandelshtam, 2009: 96). En este caso el poeta se refiere a una humilde isba en la que tenían que vivir los exiliados.

¹²⁰⁴ Mandelshtam, N. (2014: I, 183).

¹²⁰⁵ И вот присоединяясь к казнящей «татарве», помогая ей поэтическим словом, поэт делает страшный выбор — он солидаризируется с убийцами [...] ради причастности к жизни народа, к его судьбе.

metáfora de la clase obrera triunfante, ajena a la cultura europea y a sus valores cristianos, pero provista de una gran fuerza vital, a la vez peligrosa y atractiva:

¡Qué verano! De jóvenes obreros
relucientes espaldas tártaras [...]
Potente columna vertebral sin bautizar,
con la que viviremos más de uno, más de dos siglos¹²⁰⁶.

Según L. Vidgof (2015: 72), los tártaros serían una «personificación de la Rusia profunda, multiétnica, medio pagana»¹²⁰⁷, pero aparte de encarnar fuerzas destructoras de la «catastrófica historia rusa»¹²⁰⁸ podrían ser una versión de «el calmuco, amigo de las estepas»¹²⁰⁹, representante de otro pueblo «pagano» al que Pushkin menciona en su «Monumento» como parte de la comunidad de sus felices lectores en los siglos venideros (Vidgof, 2015: 74). En este caso, también cabría una interpretación según la cual los «tártaros» no estarían matando a los «príncipes», sino que les ayudarían a bajar a las raíces ancestrales del lenguaje, accesibles en los pozos-poemas de aguas profundas contruidos por el poeta. Como casi siempre en Mandelshtam, ninguna de las interpretaciones sería excluyente, puesto que la canción y la ejecución, la poesía y el sacrificio suelen ir juntos en la obra del poeta:

Muchas veces se escribe «ejecución», pero se lee correctamente «canción»¹²¹⁰.

La estructura sintáctica de los vv.7-8 es un tanto anómala: tras el intensificador *такие* (дремучие срубы), es decir, «armazones de troncos *tan* intrincados», debería aparecer una oración subordinada de consecuencia, pero el poeta opta por una subordinada de finalidad con la conjunción *чтобы*, «para que las hordas tártaras bajen allí a los príncipes en un pozal». Este tipo de anomalías sintácticas son relativamente frecuentes en la poesía mandelshtamiana y muchas veces pasan desapercibidas.

vv.9-10 La palabra rusa *плаха* significa «cadalso», pero inicialmente se refería más específicamente al «tajo» en su 7ª acepción según el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE: «Trozo de madera grueso y pesado sobre el cual se cortaba la cabeza a los condenados». Según I. Surat (2009: 183) los «cadalsos helados» son «la imagen de Rusia, su futuro y su pasado»¹²¹¹. Puesto que Rusia o su pueblo piden un sacrificio sangriento, el poeta se ofrece como víctima voluntaria. Es muy significativa la mención del juego de *gorodki*, que junto con otros juegos infantiles tradicionales, como las tabas o la *laptá*, Mandelshtam suele asociar con los grandes cambios históricos, en los que las generaciones futuras desplazan violentamente a las generaciones anteriores, como en el fragmento pindárico «El que encuentra una herradura» («Нашедший подкову»,

¹²⁰⁶ Какое лето! Молодых рабочих / Татарские сверкающие спины [...] / Могучий некрещеный позвоночник, / С которым проживем не век, не два! (Mandelshtam, 2009: 170).

¹²⁰⁷ «Татарва» здесь, конечно, — олицетворение низовой, оставшейся полуязыческой многонациональной России.

¹²⁰⁸ Русская история катастрофична.

¹²⁰⁹ Друг степей калмык.

¹²¹⁰ Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь (Mandelshtam, 2009: 191).

¹²¹¹ Образ России, ее прошлого и настоящего.

Mandelstam, 2009: 130), donde «los niños juegan a las tabas con vértebras de animales muertos»¹²¹². De todos estos juegos, los *gorodki* probablemente sea el más violento puesto que se trata de construir pequeñas estructuras de madera (de ahí el nombre de *gorodki*, literalmente «pequeñas ciudades») y derribarlas lanzando un palo contra ellas. Es un juego con claras connotaciones populares, especialmente importantes para este poema, impregnado de imágenes que remiten a la cultura tradicional rusa (Shindin, 2000: 644). Estaba muy de moda durante los primeros años después de la revolución y era uno de los juegos preferidos de Lenin (Stratanovski, 1998: 221), pero también formaba parte de recuerdos idílicos de la propia infancia de Mandelstam (2010: 249). La expresión *прицелиться на смерть* («apuntar a muerte»), donde *на смерть* («a muerte») se entiende como un adverbio, con un acento anómalo y una separación también anómala en dos palabras (*на смёрть* en vez de *на́смерть*), produce un gran efecto de extrañamiento. Lo normal en ruso sería «pelearse a muerte» (*биться насмерть*) o «resistir a muerte» (*стоять насмерть*), pero «apuntar a muerte» convierte el inocente juego infantil en un ejercicio de aniquilación. *Прицелиться на смерть* no se puede entender como «apuntar, tratar de golpear a la muerte», porque en este caso se utilizaría otra preposición, *в*. En la versión del poema recogida en el *Codex Vaticanus*, en vez del verbo *прицелиться* («apuntar») aparece *нацелиться*, que en el contexto se puede entender como «buscar, pretender algo», en este caso la muerte. El amor de los cadalsos y la idea de convertirse en la diana de un juego mortal sugieren la idea del fusilamiento, probablemente el recuerdo de la ejecución del poeta Nikolái Gumiliov, amigo íntimo de Mandelstam, en 1921 (Surat, 2009: 184).

v.11 La camisa de hierro hace pensar en el cilicio como instrumento de mortificación y penitencia, pero también recuerda un poema temprano de Mandelstam en el que formula una súplica parecida, dirigida también a la nación:

¡Rusia, tú sobre piedra y sangre
Bendíceme, aunque sea con la gravedad,
para participar en tu castigo de hierro!¹²¹³

Para referirse a la camisa, el poeta utiliza una versión popular, *рубаша*, en vez de la opción neutra *рубашка*, probablemente para recalcar su unión con el pueblo.

v.12 Otra de las imágenes terroríficas de la historia rusa que configuran el mundo onírico del poema remite a la época de Pedro I, con sus numerosas torturas y ejecuciones públicas, algunas veces llevadas a cabo por el propio zar, una figura ambivalente para Mandelstam y para la cultura rusa en general. La imagen de una «ejecución al modo de Pedro» que tenía en mente el poeta era tan nítida que en un momento dado le pareció una amenaza real. Tal y como cuenta Nadezhda Mandelstam, cuando en 1934 el poeta se dirigía a su primer destierro, todavía no se acababa de creer que Stalin le hubiera perdonado la vida. Por eso, al ver a un campesino barbudo, vestido con una camisa roja y con un hacha en la mano, susurró atemorizado: «Resulta que la ejecución será al modo de Pedro»¹²¹⁴. Esa

¹²¹² Дети играют в бабки позвонками умерших животных.

¹²¹³ Россия, ты, на камне и крови, / Участвовать в твоей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови! (Mandelstam, 2009: 67)

¹²¹⁴ Казнь-то будет какая-то петровская (Mandelstam, N., 2014: I, 134).

ejecución, más propia que ajena, es la que el poeta parece aceptar como un sacrificio inevitable en las circunstancias históricas que le tocaron en suerte. Es difícil evitar la tentación de evocar el destino que esperaba a Mandelshtam unos años más tarde. Por otro lado, el terrible compromiso que el poeta asegura aceptar en este poema no podría convertirse jamás en un acuerdo real con el poder soviético, por mucho que Mandelshtam deseara hacerlo para sentirse parte del pueblo. Tal y como señala V. Zholkovski (2012), un gobierno que se presentaba como revolucionario y modernizador jamás estaría dispuesto a identificarse con el imaginario arcaizante y fantasmagórico creado por Mandelshtam —verdugos, cadalsos, cilicios, hachas y armazones de troncos—: «Aceptando aparentemente el compromiso, en la práctica el poeta deja claro todo lo que piensa realmente de lo que ocurre a su alrededor»¹²¹⁵.

¹²¹⁵ По видимости идя на компромисс, поэт в действительности проговаривает все то, что он действительно думает о происходящем.

Bátiushkov

El poema, escrito el 18 de junio de 1932 en Moscú, fue incluido en una de las últimas publicaciones en vida de Mandelshtam¹²¹⁶, en la revista *Novy mir* del mismo mes. También aparece en el *Codex Vaticanus* y en el *Libro de Natasha*, con algunos cambios mínimos que suelen interpretarse como errores de la memoria. En 1932, sin abandonar las reflexiones sobre su relación con la realidad contemporánea, el poeta intensifica el diálogo con la tradición lírica del siglo XIX. Tiene claro su derecho a ocupar un lugar en ella, en contraste con la marginación que sufre en la literatura oficial del momento. Para reforzar la sensación de contacto inmediato con los poetas del Siglo de Oro ruso, con el poco dinero que tiene trata de hacerse con las ediciones que aparecieron en vida de los autores, asegurando que un libro así le da la sensación de que «lo hubiera tocado el propio Bátiushkov»¹²¹⁷. Este último poeta le obsesiona especialmente, según el testimonio de S. Lipkin (2008: 29):

Recuerdo los meses en los que se apasionó por Bátiushkov, escribió sobre él un poema delicioso, cuyo protagonista era él mismo, tal y como suele ocurrir con frecuencia a los poetas verdaderos. Hablaba de Bátiushkov con la pasión de un descubridor (jamás habló de la literatura de una manera trivial), polemizaba con algunas notas críticas de Pushkin en los márgenes de los poemas de Bátiushkov, buscaba y encontraba su herencia en el desarrollo posterior de la poesía rusa...¹²¹⁸

En ese contexto surgen varios poemas sobre la tradición poética nacional¹²¹⁹, el primero de ellos dedicado al propio Konstantín Bátiushkov (1787-1855), que siempre ocupó un lugar muy especial en el panteón poético de Mandelshtam, no solo por ser uno de sus autores predilectos, sino también como un referente fundamental para su escritura. Ya en 1924 Yuri Tyniánov (1977: 188) notó que tanto la musicalidad del verso como la visión del lenguaje poético de Mandelshtam eran muy afines a las de Bátiushkov. Además, hay una similitud evidente entre la percepción de la Antigüedad clásica como algo vivo y cotidiano, típica de Bátiushkov¹²²⁰, y el concepto mandelshtamiano del «helenismo». De hecho, muchas referencias clásicas en la poesía de Mandelshtam aparecen tamizadas por su recepción en la lírica de Bátiushkov, como es el caso de su traducción de la *Elegía III*, del libro primero, de Tibulo, que sirve de inspiración para varios versos del poema

¹²¹⁶ Aparte de «Bátiushkov», se publicaron tres poemas: «El piano de cola» («Рояль», Mandelshtam, 2009: 159), «Lamarck» («Ламарк», Mandelshtam, 2009: 171), «Allí donde los baños y las fábricas de algodón» («Там, где купальни и бумагопрядильни», Mandelshtam, 2009: 174).

Versión digitalizada de la revista: <http://lib.novymirjournal.ru/bookreader/journal.php?guid=E57E9EE0-90B1-A948-8F93-5C31EED6F09E#page/108/mode/2up> [última consulta 21.09.2022].

¹²¹⁷ «Словно Батюшков сам дотронулся...» (Mandelshtam, N. 2014: II, 733).

¹²¹⁸ Помню месяцы его увлечения Батюшковым, он написал о нем упоительное стихотворение, героем которого, как часто бывает с истинными поэтами, стал он сам. Он рассказывал о Батюшкове с горячностью первооткрывателя (он никогда не говорил о литературе банально), не соглашался с некоторыми критическими замечками Пушкина на полях батюшковских стихов, искал, находил линию Батюшкова в дальнейшем движении русской поэзии...

¹²¹⁹ «Dad a Tiútchev una libélula» («Дайте Тютчеву стрекозу», Mandelshtam, 2009: 178) y el ciclo «Versos sobre la poesía rusa» («Стихи о русской поэзии» [I-III], Mandelshtam, 2009: 176).

¹²²⁰ Cf. Musátov (2000: 190): «Como ningún otro poeta ruso, Bátiushkov sentía el impulso de trasladar la Antigüedad clásica al terreno “casero”» (Как никем из русских поэтов, Батюшковым владел пафос перенесения античности на «домашнюю» почву).

«*Tristia*» (Toddes, 2017: 106). En los años treinta, cuando Mandelshtam estudia italiano, traduce a Petrarca y escribe sobre Dante, le resulta muy importante otra faceta del poeta decimonónico, la de traductor de Tasso y Ariosto, y su aportación al descubrimiento de la poesía italiana en el ámbito ruso. El poema de 1932 es un homenaje explícito a Batiushkov, pero el diálogo poético con él en forma de citas más o menos directas, referencias métricas y temáticas está presente en toda la obra mandelshtamiana. La etapa acmeísta empezó para Mandelshtam con una declaración de principios en la que Batiushkov desempeñaba un papel importante:

No, no es la luna, sino una clara esfera de reloj
lo que reluce para mí, y ¿qué culpa tengo yo
si siento la lactosidad de las débiles estrellas?

Y me contraría la arrogancia de Batiushkov.
«¿Qué hora es?», le preguntaron por aquí,
y él respondió a los curiosos: «¡La eternidad!»¹²²¹.

En realidad, Mandelshtam sabía perfectamente que la respuesta chocante de Batiushkov, conocida gracias al testimonio de su médico, no se debía a la «arrogancia», sino a la incipiente enfermedad mental que marcaría los últimos 30 años de su vida. En los versos citados arriba, su joven autor parece distanciarse de uno sus poetas románticos favoritos, pero en la práctica tan solo utiliza esta anécdota en el contexto de la propia polémica con el simbolismo, para poner en evidencia la obsesión simbolista por el mundo del más allá y afirmar los valores poéticos del acmeísmo: la lucidez en vez del delirio, lo terrenal en vez de lo celestial y lo temporal en vez de lo eterno¹²²². En *Tristia*, Batiushkov es una referencia estilística fundamental¹²²³ y también el destinatario implícito de las reflexiones sobre la lengua rusa en comparación con el italiano¹²²⁴, mientras que algunos poemas tardíos y muy especialmente en sus traducciones de Petrarca Mandelshtam polemiza con las ideas del poeta romántico sobre la eufonía¹²²⁵. Por otro lado, Mandelshtam asociaba a Batiushkov con otros dos poetas igualmente importantes para él. En uno de los borradores del *Coloquio sobre Dante*, llamó a Batiushkov «cuaderno de notas de un Pushkin por nacer»¹²²⁶, refiriéndose a la deuda del poeta ruso más canónico frente a su precursor

¹²²¹ Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне, и чем я виноват, / Что слабых звезд я осязаю млечность? / И Батюшкова мне противна спесь: / «Который час?» — его спросили здесь, / А он ответил любопытным: «вечность» (Mandelshtam, 2009: 157).

¹²²² No es una casualidad que Gumiliov en su reseña a la primera edición de *Piedra* señalara que con este poema Mandelshtam «había abierto las puertas de su poesía para todos los fenómenos de la vida que viven en el tiempo y no solo en la eternidad o en el instante» (Открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении, Gumiliov, 1990: 174).

¹²²³ Así, según V. Musátov (2000: 189), «si en *Piedra* el papel central correspondía a la tradición de Tiútchev, en *Tristia* fue la experiencia de Batiushkov la que resultó importante para Mandelshtam» (И если в «Камне» центральную роль играла традиция Тютчева, то в «Tristia» для Мандельштама оказался важен опыт Батюшкова).

¹²²⁴ Tal y como señala M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 654), en el poema «El escenario espectral centellea apenas» («Чуть мерцает призрачная сцена» 1920) Mandelshtam polemiza «con la preferencia mostrada por Batiushkov hacia la eufonía italiana en comparación con la tosquedad rusa» (против батюшковского предпочтения итальянского благозвучия русской грубости).

¹²²⁵ Cf. Pílshchikov (2015: 146).

¹²²⁶ Записная книжка нерожденного Пушкина (Mandelshtam, 2010: 414).

directo. Por otro lado, en varios escritos en prosa Mandelshtam asoció a Batiushkov con Borís Pasternak, el autor contemporáneo al que más admiraba. Por ejemplo, en relación con el poemario *Mi hermana la vida* («Сестра моя — жизнь», 1922) Mandelshtam afirmó entusiasmado: «Desde la época de Batiushkov no ha sonado en la poesía rusa una armonía tan nueva y madura»¹²²⁷. En el poema que nos ocupa también se han señalado varias referencias encubiertas a Pasternak, que están recogidas en el comentario. Según la observación de N. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293), la forma del poema, el tetrametro dactílico (dácilo de cuatro pies) con rimas alternas llanas y agudas (AbAb), remite al célebre poema de Batiushkov «El manantial» («Источник», 1810), inspirado en la «elegía persa» «*Le Turrent*» de Parny.

Como un paseante con un bastón mágico,
el dulce Batiushkov vive conmigo.
A lo largo de los álamos camina hasta tras-el-puente,
huele la rosa y canta a Dafne.

- 5 Sin creer ni por un minuto en la separación,
al parecer, le hice una reverencia:
la mano fría cubierta de un guante claro
aprieto con una envidia febril.

Sonrió, irónico. Hablé así: gracias.

- 10 Y, turbado, no encontré palabras:
nadie... esas ondulaciones de sonidos,
y nunca... ese murmurar de las olas...

Nuestro tormento y nuestra riqueza,
torpe de lengua, traje consigo

- 15 el ruido de la versificación y la campana de la hermandad,
y el aguacero armónico de lágrimas.

Y me respondió el que había llorado a Tasso:
todavía no me he acostumbrado a las aclamaciones,
tan solo la carne de uva de los versos

- 20 me ha refrescado la lengua por casualidad...

Levanta, pues, las cejas asombradas,
tú, ciudadano y amigo de los ciudadanos,
sueños eternos, como muestras de sangre,
vierte de un vaso a otro...

¹²²⁷ Со времен Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии (Mandelshtam, 2010: 139).

v.1 Para caracterizar al poeta romántico, Mandelshtam utiliza la palabra гуляка, que tanto en ruso contemporáneo como en la poesía del siglo XIX suele emplearse en el sentido de «juerguista, parrandero». Sin embargo, en el contexto del poema, que retrata a Bátiushkov caminando tranquilamente por la ciudad y quizás aluda a su ensayo «Un paseo por Moscú» («Прогулка по Москве», 1811-1812)¹²²⁸, es probable que se trate de un uso ocasional de la palabra basado en la reinterpretación de su etimología y no en el significado estándar reflejado en los diccionarios. El sustantivo гуляка deriva del verbo гулять en el sentido de «ir de juerga, andar de pingo», pero la primera acepción de este verbo es simplemente «pasear», y Mandelshtam parece remitir a ella, con lo cual el «juerguista» se convierte en «paseante». Aunque con este uso *ad hoc* las connotaciones despectivas desaparezcan, el carácter coloquial de la palabra se mantiene, contribuyendo a la constante oscilación entre el tono elevado y el cotidiano que define el estilo del poema¹²²⁹. Por otro lado, Y. Toddes (2017: 109) recuerda que «juerguista ocioso» (гуляка праздный) es una característica que Salieri, envidioso, atribuye a Mozart en la «pequeña tragedia» de Pushkin *Mozart y Salieri* («Моцарт и Сальери», 1830):

¡Oh, cielos!
¿Dónde está la justicia, si un don sagrado,
un genio inmortal no se otorga como premio
del amor ardiente, la abnegación,
trabajo, asiduidad, súplicas,
sino que ilumina la cabeza de un loco,
de un juerguista ocioso? ¡Oh, Mozart, Mozart!¹²³⁰

Con esta posible referencia, Bátiushkov no solo se asocia con Mozart, sino también con el propio Pushkin, algo que no nos debe sorprender puesto que Mandelshtam insistió en más de una ocasión en el vínculo entre ambos poetas¹²³¹. En cuanto al «bastón mágico» (волшебная трость), este parece remitir, por un lado, al «báculo» (посох) mencionado en el «Paseo hacia la Academia de Bellas Artes» (Bátiushkov, 1989: I, 78) como atributo del autor en sus caminatas por la ciudad¹²³² y, por otro, a la «vara del mago Ariosto» (жезл волшебника Ариоста, Bátiushkov, 1989: I, 124)¹²³³ a la que el poeta decimonónico alude en su artículo «Ariosto y Tasso» («Ариост и Тасс», 1816). Finalmente, en el poema «Todavía estoy lejos de ser un patriarca» («Еще далеко мне до

¹²²⁸ Cf. N. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293). Por su parte, N. Bogomólov (2004: 106) considera que otro posible texto de referencia podría ser el «Paseo hacia la Academia de Bellas Artes» («Прогулка в Академию художеств», 1814) y por lo tanto se trataría de San Petersburgo y no de Moscú, pero esta hipótesis entra en contradicción con las memorias de N. Mandelshtam. Ella sitúa el poema en Moscú, donde fue escrito (2014: II, 734). Cf. también Lekmánov (2004).

¹²²⁹ Según la observación de Y. Toddes (2017: 109), en varios poemas dedicados a las grandes personalidades de la cultura (Bach, Beethoven, etc.) Mandelshtam matiza su reverencia indudable hacia ellas empleando un tono familiar.

¹²³⁰ О небо! / Где ж правота, когда священный дар, / Когда бессмертный гений — не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений послан — / А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного?... О Моцарт, Моцарт! (Pushkin, 1950: V, 359). En el caso de Bátiushkov, teniendo en cuenta su enfermedad mental hereditaria, la referencia a la locura parece especialmente apropiada.

¹²³¹ Recordemos que llamaba a Bátiushkov «el cuaderno de notas de un Pushkin por nacer» (записная книжка нерожденного Пушкина, Mandelshtam, 2010: 414).

¹²³² Cf. Némzer (2007).

¹²³³ Cf. Toddes (2017: 109).

патриарха», 1931), es el propio Mandelshtam quien se pasea por Moscú con un bastón en la mano¹²³⁴.

v.2 El epíteto *нежный* («dulce, delicado, suave, tierno») aparece en el poema de Baratynski (1989: 119) «A Bogdanóvich» (Богдановичу, 1824-1827) como una característica de Batiushkov¹²³⁵. Por su parte, Pushkin (1950: I, 69) en su epístola juvenil «A Batiushkov» («К Батюшкову», 1814) ensalza el «dulce espíritu» (*нежный дух*) anacreóntico de su maestro en la poesía, y el propio Batiushkov solía utilizar el mismo epíteto para hablar de Tibulo y Petrarca¹²³⁶. Recordemos también que, según la observación de B. Bújshtab (1989: 138), *нежный* es uno de los epítetos recurrentes predilectos de Mandelshtam. La frase «vive conmigo», aparte de remitir a la pasión por la obra de Batiushkov, acentuada a principios de los años treinta (Lipkin, 2008: 29), podría tener un sentido casi literal, puesto que, según el testimonio de Lipkin recogido por Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293), en la habitación que el poeta ocupaba en la Casa Herzen¹²³⁷ había un retrato del clásico decimonónico.

v.3 *Замостье*, *zamostie* (literalmente «tras-el-puente») es un neologismo formado a partir de un modelo que se utiliza sobre todo en los topónimos, tales como *Закавказье* (*Zakavkazie*, «Transcaucasia») o *Замоскворечье* (*Zamoskvorechie*, literalmente «más allá del río Moscova»), un barrio histórico de Moscú situado en la otra orilla del río en relación al Kremlin. Con todo, no fue Mandelshtam quien inventó la palabra, puesto que ella ya había aparecido al lado precisamente de *Zamoskvorechie* en el poema «La ventisca» («Метель», 1914) de Borís Pasternak, como un topónimo más:

No se ve nada, y este arrabal
puede estar en la ciudad, en *Zamoskvorechie*,
en *Zamostie* [Tras-el-Puente], etcétera...¹²³⁸

Gracias al testimonio de G. Adamóvich, sabemos a ciencia cierta que Mandelshtam conocía este poema y sentía una gran admiración por él. En 1915, cuando Pasternak era todavía poco conocido, «La ventisca» tuvo un éxito clamoroso en el círculo de Gumiliov:

Unos cuantos poetas jóvenes de San Petersburgo casi llegaron a perder la cabeza por este poema. Incluso Gumiliov, condescendiente y altivo, hablaba de ese creador nuevo con un entusiasmo inusual. En cuanto a Mandelshtam, estaba loco por él¹²³⁹.

¹²³⁴ Según el testimonio de N. Mandelshtam (2014: I, 287), ese bastón existió realmente y se perdió poco después de ser mencionado en el poema.

¹²³⁵ Cf. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293).

¹²³⁶ Cf. Toddés (2017: 109).

¹²³⁷ Дом Герцена, residencia de escritores en el centro histórico de Moscú.

¹²³⁸ Ни зги не видать, а ведь этот посад / Может быть в городе, в Замоскворечьи, / В Замостьи и прочая (Pasternak, 1977: 97). Cf. G. Levintón (1998, 742).

¹²³⁹ От этого стихотворения несколько юных петербургских поэтов почти что сошли с ума. Даже снисходительно-важный Гумилев отзывался о новом стихотворце с необычным воодушевлением. Мандельштам же бредил им (Adamóvich, 2015: II, 454).

Por lo tanto, ya la primera estrofa del poema que nos ocupa apunta a la asociación de Batiushkov con Pasternak, en la que Mandelshtam insistió abiertamente en más de una ocasión¹²⁴⁰.

v.4 Las rosas son un motivo recurrente en la obra de Batiushkov, mientras que Dafne tan solo aparece en un poema, pero precisamente en el contexto del «canto» poético y al lado de las rosas:

Todas las Ninfas se muestran severas con nosotros
por los salmos que cantamos,
como Dafne con el dios del canto;
encontramos un laurel
o un ciprés de la tristeza
ahí donde hemos buscado rosas de la felicidad,
que no florecían para nosotros¹²⁴¹.

Con todo, varios comentaristas¹²⁴² consideraron que Dafne había sido mencionada por error y supusieron que Mandelshtam se refería a Zafne, la bella persa «cantada» por Batiushkov en el poema «El manantial»¹²⁴³. Polemizando con este punto de vista, A. Serguéieva-Kliatis (2001: 224) señaló que resultaba difícil «admitir un error de Mandelshtam en un texto dedicado al poeta que él conocía admirablemente y consideraba su maestro literario»¹²⁴⁴ e interpretó la mención de Dafne como un homenaje a la poesía renacentista italiana y muy especialmente a Petrarca, uno de los grandes referentes tanto para Batiushkov como para el propio Mandelshtam.

v.5 La palabra rusa *разлука* («separación») denota una separación forzosa y prolongada entre personas que se quieren, se echan de menos y normalmente deberían estar juntas (amantes, esposos, padres e hijos)¹²⁴⁵. Con ello, el vínculo emocional entre el poeta del siglo XX y su precursor decimonónico se presenta como íntimo y casi familiar.

vv.6-8 En este encuentro del poeta con su modelo admirado llaman la atención varias «señales puntuales de irrealidad» (точные сигналы иллюзорности, Némzer, 2007): el sujeto lírico no parece seguro de haber hecho o no una reverencia, y la mano fría del poeta difunto recuerda las descripciones de los muertos que se aparecen a los seres queridos en la poesía romántica. Finalmente, el gesto «febril» del saludo hace pensar que el espejismo del encuentro puede desvanecerse en cualquier momento, tal y como ocurre en la elegía de Batiushkov «La sombra de un amigo» («Тень друга», 1816). En cuanto a la «envidia» (зависть) en el ámbito literario, en la percepción de Mandelshtam era un sentimiento

¹²⁴⁰ «*Sturm und Drang*» («Буря и натиск», 1923), «*Vulgata*» (1923). Cf. Mandelshtam, 2010: 139, 141.

¹²⁴¹ Все Нимфы строги к нам / За наши псалмопенья, / Как Дафна к богу пенья; / Мы лавр находим там / Иль кипарис печали, / Где счастья роз искали, / Цветущих не для нас (Batiushkov, 1989: I, 220-221).

¹²⁴² Cf. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293), Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 655), Mets (en Mandelshtam, 2009: 610).

¹²⁴³ *La belle Zaphné* de Parny, cuyo «idilio persa» «*Le Torrent*» sirvió de fuente de inspiración para el poema de Batiushkov.

¹²⁴⁴ Признать ошибку Мандельштама в тексте, посвященном поэту, которого он великолепно знал и считал своим литературным учителем.

¹²⁴⁵ Cf. Zalizniak *et al.*, 2012: 143-148.

positivo, prueba de una vivencia íntima, visceral de la literatura. Así, en el *Rumor del tiempo*, al recordar a V. V. Guippius, su profesor de literatura en la escuela secundaria, el poeta alabó su «noble envidia» (благородная зависть) hacia los grandes escritores rusos como señal de su enorme involucración personal en las letras:

V. V. establecía una relación personal con los escritores rusos, una amistad biliosa y llena de cariño, con una noble envidia, celos, trato irrespetuoso en broma, injusticia consanguínea propias de una familia (Mandelstam, 2010: 256)¹²⁴⁶.

En la jerarquía de Mandelshtam, Batiushkov y Pasternak —este último visto como el análogo del poeta decimonónico en el siglo XX— eran los que le inspiraban más «envidia literaria». En el caso de Batiushkov, contamos con el testimonio de S. Lipkin, según el cual Mandelshtam confesó en 1932 que su poema preferido era «A un amigo» («К другу», 1817) y que le hubiera gustado ser su autor¹²⁴⁷. La fascinación abierta de Mandelshtam por la poesía de Pasternak, comparable a un «enamoramiento apasionado, no correspondido, dramático» (страстная, неразделенная, драматическая влюбленность, Avérintsev, 2011: 30), también tenía un toque de esa «noble envidia», inseparable de la admiración.

vv.9-10 El verbo усмехаться significa «sonreír con ironía o incredulidad», por lo tanto, parece que Batiushkov no se siente muy cómodo en el papel de un clásico reverenciado. El habla entrecortada del sujeto lírico se introduce a través del verbo молвить, un sinónimo poético de говорить («hablar»), muy presente en la lírica romántica rusa, que traducimos como «hablar así». De nuevo, la actitud de agradecimiento y admiración hacia Batiushkov es muy parecida a la que Mandelshtam mostraba hacia Pasternak. En este sentido, resulta especialmente esclarecedora la carta que el poeta envió en 1937 desde Vorónezh, utilizando prácticamente la misma fórmula admirativa que vemos en el poema¹²⁴⁸:

Querido Borís Leonídovich:

Cuando uno recuerda todo el grandioso volumen de su trabajo vital, toda su envergadura vital incomparable, uno no encuentra palabras para expresar la gratitud¹²⁴⁹.

vv.11-12 La sintaxis de estos versos, deliberadamente elíptica y torpe, resalta la turbación del poeta. Las «ondulaciones de sonidos» (звуков изгибы) parecen aludir a la excepcional armonía fonética de la poesía de Batiushkov, que Pushkin caracterizó con admiración como «sonidos italianos» (звуки итальянские, Toddes, 2017: 108). En cuanto al «murmurar de las olas» (говор валов), es una expresión que figura en dos poemas de Batiushkov, «La sombra de un amigo», que ya hemos mencionado, y «También hay deleite en la salvajez de los bosques» («Есть наслаждение и в дикости

¹²⁴⁶ У В. В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутивым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье (Mandelstam, 2010: 256).

¹²⁴⁷ Cf. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293).

¹²⁴⁸ Cf. N. Pollak (1995: 100).

¹²⁴⁹ Когда вспоминаешь весь великий объем вашей жизненной работы, весь ее несравненный жизненный охват — для благодарности не найдешь слов (Mandelstam, 2011: 545).

лесов», 1819). En este último texto también aparece la palabra гармония («armonía»), que era para Mandelshtam la característica más exacta del estilo poético de su maestro literario:

También hay deleite en la salvajez de los bosques,
hay alegría en la costa marina,
y hay armonía en ese murmurar de las olas,
que se quiebran en su desértica carrera¹²⁵⁰.

v.13 No es la primera vez que Mandelshtam relaciona la poesía (o la música) con el tormento: мучитель («atormentador») fue para él una característica de grandes creadores, como Beethoven, Lérmontov o Andréi Bely¹²⁵¹. En el ciclo *Versos sobre Armenia* (1930) el tormento aparece como algo intrínseco a la vivencia del arte:

El azul y la arcilla, la arcilla y el azul.
¿Qué más quieres? Achina los ojos cuanto antes,
como un jeque miope sobre una sortija de turquesa,
sobre el libro de arcillas sonoras, sobre la tierra libresca,
sobre el libro purulento, sobre la arcilla querida
con la que nos atormentamos como con la música y la palabra¹²⁵².

v.14 En principio, el epíteto косноязычный («torpe de lengua») parece inapropiado para un poeta célebre por la armonía fónica de sus versos. Sin embargo, este epíteto remite a la idea de la poesía como fruto de inspiración divina, por analogía con el Éxodo (4:10):

Entonces dijo Moisés a Jehová: ¡Ay, Señor! nunca he sido hombre de fácil palabra, ni antes, ni desde que tú hablas a tu siervo; porque soy tardo en el habla y torpe de lengua.

En un poema programático de 1915, que Mandelshtam conocía muy bien, Gumiliov estableció una relación explícita entre este episodio del Antiguo Testamento y la misión del poeta:

Y, símbolo de la grandeza celestial,
como una benéfica alianza,
se te otorga, oh poeta,
la elevada torpeza de lengua¹²⁵³.

¹²⁵⁰ Есть наслаждение и в дикости лесов, / Есть радость на приморском берегу, / И есть гармония в сем говоре валов, / Дробящихся в пустынном беге (Bátiushkov, 1989: 414).

¹²⁵¹ En la «Oda a Beethoven» («Ода Бетховену», 1914), los «Versos sobre la poesía rusa» («Стихи о русской поэзии», 1932) y el poema a la muerte de Andréi Bely «Ojos azules y el hueso coronal ardiente» («Голубые глаза и горячая лобная кость», 1934-1935, Mandelshtam, 2009: 79, 178, 191).

¹²⁵² Лазурь да глина, глина да лазурь. / Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь, / Как близорукий шах над перстнем бирюзовым, — / Над книгой звонких глин, над книжною землей, / Над гнойной книгой, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом (Mandelshtam, 2009: 149). O. Ronen (1983: 259) relaciona estos casos con el tema del sufrimiento del creador que intenta expresar lo inefable, pero todos los ejemplos citados más bien se refieren a la experiencia de los lectores u oyentes.

¹²⁵³ И, символ горнего величья, / Как некий благостный завет, / Высокое косноязычье / Тебе даруется, поэт (Gumiliov, 1988: 240). Señalado en relación con «Bátiushkov» por N. Bogomólov (2004: 104).

Por otro lado, косноязычие («torpeza de lengua») se asocia sistemáticamente con la figura de Pasternak (Pollok, 1995: 98), tanto en el plano poético como en el cotidiano. Por ejemplo, así es como describía I. Erenburg su manera de hablar:

Resulta difícil hablar con Pasternak. Su habla es una combinación de torpeza de lengua, esfuerzos desesperados de sacarse la palabra necesaria de las entrañas y una catarata impetuosa de comparaciones inesperadas, asociaciones complejas, confesiones en una lengua claramente ajena¹²⁵⁴.

v.15 «El ruido» de la versificación o de la creación poética en un sentido más amplio (шум стихотворства) parece aludir a la importancia de la eufonía para Batiushkov, mientras que «la campana de la hermandad», que no remite a ningún poema en concreto, podría ser una referencia a la importancia del tema de la amistad en lírica rusa de principios del siglo XIX (Toddes, 2017: 108).

v.16 Para referirse a una lluvia torrencial, el poeta elige una palabra inusual, pero muy expresiva, de registro popular: проливень¹²⁵⁵. Igual que sus sinónimos más neutros (ливень, проливной дождь), este sustantivo proviene de la misma raíz que los verbos лить («verter, derramar [un líquido]»), обливаться («bañarse en [lágrimas]»), etc. Por eso el «aguacero armónico de lágrimas» se entiende fácilmente como «derramamiento de lágrimas» y en el contexto de la poesía rusa trae a la memoria los versos canónicos de Pushkin:

Алguna vez volveré a embriagarme de armonía,
me bañaré en lágrimas frente a una ficción¹²⁵⁶.

Gracias a S. Lipkin (2008: 27), sabemos que Mandelshtam expresó su admiración por Batiushkov precisamente haciendo referencia a estos versos pushkinianos: «Es maravilloso bañarse en lágrimas frente a una ficción, pero Batiushkov era capaz de convertir las lágrimas en ficción»¹²⁵⁷. Asimismo, la lluvia y las lágrimas son dos motivos emblemáticos en la obra de Pasternak, asociados con la creación poética (Pollak, 1995: 96-97).

v.17-18 La elegía «Tasso moribundo» («Умиравший Тасс», 1817) es una de las obras más conocidas de Batiushkov, quien acabó corriendo una suerte sorprendentemente similar a la de su admirado autor renacentista: ambos padecieron una enfermedad mental y pasaron varios años encerrados, sin poder disfrutar del merecido reconocimiento.

¹²⁵⁴ Говорить с Пастернаком трудно. Его речь сочетание косноязычия, отчаянных потуг вытянуть из нутра необходимое слово и бурного водопада неожиданных сравнений, сложных ассоциаций, откровенностей на явно чужом языке (Erenburg, 1922: 123).

¹²⁵⁵ En sus anotaciones sobre Mandelshtam, todavía sin publicar, Solzhenitsyn lo alabó especialmente por usar «bellas palabras rusas» (прекрасные русские слова) casi desaparecidas de la literatura, entre ellas проливень (Nemzer, 2017:446).

¹²⁵⁶ Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь (Pushkin, 1950: III, 79). Recogido por Toddes (2017: 109) junto con varios ejemplos de la poesía de Batiushkov en los que se mencionan las lágrimas o la armonía.

¹²⁵⁷ Прекрасно обливаться слезами над вымыслом, а Батюшков слезы превращал в вымысел.

vv.19-20 En la poesía de Batiushkov, las uvas y las vides son un elemento imprescindible de las escenas anacreónticas, pero su reinterpretación como metáfora de la poesía es típica de Mandelshtam, desde «La oda de pizarra» («Грифельная ода», 1923) hasta varios poemas de los años treinta (Taranovsky, 2000: 14). En contraste con la equiparación tradicional de la poesía con la embriaguez, Mandelshtam prefiere relacionarla no con el vino, sino con «la fresca vivificadora» (живительная свежесть, Surat, 2009: 232) de las uvas. La asociación entre la poesía y las uvas podía, en parte, provenir de las impresiones infantiles del poeta. En el *Rumor del tiempo*, Mandelshtam (2010: 216) describe los volúmenes de poesía alemana que pertenecían a su padre, con grabados «un poco al estilo de la Antigüedad clásica» (немного на античный лад) y «racimos de uvas en las viñetas» (на виньетках виноградные кисти)¹²⁵⁸. Referencias al carácter «accidental», casual de la inspiración poética existen tanto en la obra del propio Mandelshtam¹²⁵⁹ como en la obra de Pasternak (Pollak, 1995: 97), pero para este último era un principio fundamental de su visión de la poesía:

Y cuando más accidentales, más certeros
los versos se componen a lágrima viva¹²⁶⁰.

v.21 Las «cejas asombradas» (удивленные брови) podrían ser una referencia a la imagen de Batiushkov en los retratos de Orest Kiprenski¹²⁶¹. Por otro lado, ya en «La mañana del acméismo» Mandelshtam afirmó: «La capacidad de asombrarse es la virtud principal de un poeta»¹²⁶². La última estrofa suele interpretarse como una exhortación que el sujeto lírico dirige al poeta romántico, pero también es posible ver en ella una respuesta de Batiushkov (Némzer, 2007), sobre todo teniendo en cuenta que todo lo que se dice es aplicable tanto a este último como al propio Mandelshtam.

v.22 Горожанин significa «ciudadano» en el sentido de «natural o vecino de una ciudad, habitante urbano». Nikolái Gumiliov utilizó esta misma palabra en su reseña a la segunda edición de *Piedra* para caracterizar a Mandelshtam: «Por las circunstancias, como habitante urbano (горожанин), se convirtió en el poeta de la ciudad moderna»¹²⁶³. De hecho, no era la primera vez que Mandelshtam se identificó con un autor importante para él atribuyéndole su propia predilección por la vida urbana. En relación con su otro *alter ego*, François Villon, también insistió en el vínculo del poeta francés con la ciudad: «Villon fue un parisino. Amaba la ciudad y el ocio»¹²⁶⁴. En cuanto a la característica de Batiushkov como «amigo de los ciudadanos» (друг горожан), recuerda una aspiración

¹²⁵⁸ Para Ronen (1983: 151), ello explica que Mandelshtam recurra a la mención de las uvas en el poema «Al habla alemana» («К немецкой речи», 1932).

¹²⁵⁹ Y el ritmo momentáneo no es más que una casualidad, / un Aquilón inesperado (И мгновенный ритм — только случай, / Неожиданный Аквилон, Mandelshtam, 2009: 54).

¹²⁶⁰ И, чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд (Pasternak, 1977: 77). Recordemos el «aguacero de lágrimas» por el que Mandelshtam alaba a Batiushkov en el poema.

¹²⁶¹ Cf. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 293).

¹²⁶² Способность удивляться — главная добродетель поэта (Mandelshtam, 2010: 26).

¹²⁶³ Силой вещей, как горожанин, он стал поэтом современного города (Gumiliov, 1990: 201).

¹²⁶⁴ Виллон был парижанин. Он любил город и праздность (Mandelshtam, 2010: 16).

del propio Mandelshtam expresada cinco años más tarde en un poema sobre la pervivencia de su obra: ser «amigo en vida de todos los vivientes»¹²⁶⁵.

vv.23-24 En el poema «No he oído las narraciones de Ossian» («Я не слышал рассказов Оссиана», 1914), Mandelshtam reivindicó su derecho a heredar «los sueños erráticos de los vates ajenos» (чужих певцов блуждающие сны, Mandelshtam, 2009: 77), y parece que los «sueños eternos» mencionados en «Bátiushkov» remiten a la misma idea (Taranovsky, 2000: 14): la continuidad de la tradición poética más allá de las fronteras geográficas o temporales. La equiparación «fisiológica» de la poesía con la sangre aparece en el artículo «*Sturm und Drang*» («Буря и натиск», 1923), precisamente en relación con Bátiushkov y Pasternak:

Con el uso poético frecuente, el curso lógico habitual se desgasta y se vuelve invisible. La sintaxis, es decir, el sistema de los vasos sanguíneos del verso, queda corrompida por la esclerosis. Entonces aparece un poeta que resucita la fuerza virginal de la estructura lógica de la frase. Eso es lo que asombraba a Pushkin en Bátiushkov, y Pasternak está esperando a su propio Pushkin¹²⁶⁶.

El verbo переливать (*pereLIVat*, «transfundir, verter [un líquido de un recipiente a otro]») tiene la misma raíz que проливень (*próLIVen*, «aguacero»), mencionado en el v.16, y parece apuntar a la naturaleza «líquida», fluida de la poesía.

¹²⁶⁵ Всех живущих прижизненный друг (Mandelshtam, 2009: 234).

¹²⁶⁶ Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным как таковой. Синтаксис, то есть система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак (Mandelshtam, 2010: 139). Cf. Pollak (1995: 96).

CUADERNOS DE VORÓNEZH

Érase un día de cinco cabezas

El poema, que forma parte del *Primer cuaderno de Vorónezh*, fue escrito entre mediados de abril y finales de mayo de 1935. Sin embargo, remite a las impresiones de mayo-junio de 1934, cuando, tras ser detenido, juzgado y condenado a un «destierro administrativo» (административная высылка) en poco más de una semana, Mandelshtam fue escoltado por tres agentes del GPU¹²⁶⁷ hasta Cherdyn, una pequeña ciudad en los Urales. El viaje duró cinco días: primero en tren de Moscú a Sverdlovsk (hoy Ekaterimburgo), luego por ferrocarril de vía estrecha en medio de la taiga hasta Solikamsk y, finalmente, en barco por el río Kama. Durante el trayecto, el poeta, que estaba seguro de que en realidad lo esperaba el fusilamiento, no fue capaz de dormir y estuvo al borde de un brote psicótico. Así es como lo describe Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 131-132):

A lo largo de todo el viaje O. M. estuvo aguzando el oído y de vez en cuando, estremecido, me decía que la catástrofe se estaba acercando, que había que estar alerta para no ser cogido por sorpresa y tener tiempo¹²⁶⁸... Me di cuenta de que no solo estaba esperando una masacre final —de eso yo también estaba segura—, sino que pensaba que iba a ocurrir de un momento a otro, en ese mismo instante, durante el viaje¹²⁶⁹...

El poema hace referencia al paisaje del tramo entre Sverdlovsk y Solikamsk: «A ambos lados del ferrocarril, de vía estrecha, una masa continua de bosque de coníferas»¹²⁷⁰. En el recuerdo este bosque interminable, visto en un estado de conciencia alterado, adquiere un aspecto fantasmagórico. Con todo, el trasfondo emocional del poema dista mucho de la desesperación que había marcado aquel viaje. Después de un intento frustrado de suicidio, cometido en un hospital de Cherdyn nada más llegar, el poeta recuperó la lucidez y con ella la esperanza: «En medio de la locura O. M. se daba cuenta de lo que lo esperaba, pero una vez curado, perdió el sentido de la realidad y creyó estar a salvo»¹²⁷¹. Cuando pocos días después en vez de una orden de ejecución llegó una sentencia más leve, que permitía al propio reo elegir el lugar donde pasar los tres años de exilio, Mandelshtam la percibió como un hecho milagroso, una oportunidad de vivir una vida nueva concedida por el propio Stalin¹²⁷². Por esta razón, muchos poemas creados en primavera de 1935 transmiten un entusiasmo genuino ante la vida en todas sus dimensiones, desde el

¹²⁶⁷ El Directorio Político del Estado (Государственное политическое управление) es, entre 1922 y 1934, la policía política del Estado soviético.

¹²⁶⁸ Para suicidarse, una opción que el matrimonio Mandelshtam había discutido en numerosas ocasiones antes de la detención, aunque el poeta siempre se había mostrado contrario a ella.

¹²⁶⁹ Всю дорогу О. М. напряженно вслушивался и по временам, вздрогнув, сообщал мне, что катастрофа приближается, что надо быть начеку, чтобы не попасться врасплох и успеть... Я поняла, что он не только ждет конечной расправы — в ней и я не сомневалась, но думает, что она произойдет с минуты на минуту, сейчас, здесь, в пути...

¹²⁷⁰ По обе стороны дороги — узкой — сплошная и бесконечная масса хвойного леса (Mandelshtam, N. 2014: II, 763).

¹²⁷¹ В безумии О.М. понимал, что его ждет, но, выздоровев, потерял чувство реальности и поверил в собственную безопасность (Mandelshtam, N. 2014: I, 134).

¹²⁷² Tal y como muestra G. Mórev (2020), Mandelshtam, condicionado por la visión literaturocéntrica del mundo, conceptualizó su relación con Stalin a partir del mito pushkiniano de «el poeta y el zar», como un diálogo personal acerca de la poesía, la libertad y el Estado. Por su parte, Stalin, aunque pretendía controlar la literatura más que cualquier otro arte, estaba lejos de asumir ese paradigma y probablemente jamás había leído a Mandelshtam.

despertar de la naturaleza y la fertilidad de la tierra hasta la supervivencia del propio poeta:

He de vivir, aunque haya muerto dos veces,
y la ciudad se ha vuelto loca de tanta agua:
¡qué bonita es, qué alegre, qué pómulos tan marcados tiene!¹²⁷³

En esta misma línea, una de las primeras versiones de «Érase un día de cinco cabezas» se culminaba con la exclamación: «¡Qué bien!» (Как хорошо!). Cuando su mujer le preguntó qué le parecía bien en concreto, el poeta respondió que estaba bien todo lo que era vida (Mandelshtam, N. 2014: II, 763). Pero, en su visión del mundo, el supuesto gesto de misericordia por parte del líder soviético no se reducía a conservarle la vida física. Mandelshtam lo interpretó también como una invitación a formar parte de la nueva realidad y redimirse a través de la escritura, recuperando el lugar en la sociedad que le correspondía como poeta¹²⁷⁴. Dispuesto a asumir esta misión imaginaria, Mandelshtam empieza a buscar un lenguaje poético innovador, capaz de hablar «de lo nuevo de una manera nueva» (по-новому и о новом)¹²⁷⁵, y «Érase un día de cinco cabezas» con su compleja estructura formal y asociativa constituye uno de los primeros ejemplos de esta búsqueda. Según recordaba S. Rudakov (1997: 58), alumno de Tyniánov que en Vorónezh fue testigo del proceso creativo del poeta, Mandelshtam defendía este poema como algo que marcaría los avatares futuros de la poesía y resumía así su temática novedosa:

Habla del folklore ruso, del cuento fantástico, del país y, por primera vez, de la nueva «estirpe» —el GPU, los jóvenes a los que pertenece el futuro—, del tiempo cautivo, de la eternidad. A nivel material, a partir del delirio real durante el viaje a los Urales surgen imágenes de un espacio alocado que se amplía, se vuelve más profundo, y para entenderlo hace falta el «mar azul» de los cuentos de Pushkin, ese mar por el que sufre la Rusia continental privada de océano¹²⁷⁶.

Así, una traumática experiencia real se transforma en un «cuadro mitopoético» (мифопоэтическую картину, Gaspárov, B., 2003: 26) a la vez terrible e inspirador, en el que el imaginario folklórico resulta imprescindible para conceptualizar la inmersión iniciática en los espacios de la Rusia profunda. Aparte del folklore y su interpretación por parte de Pushkin, el poeta también alude a un fenómeno de la cultura popular contemporánea: la película *Chapáiev* (1934) de los hermanos Vasíliev, que desde su primera proyección en 1934 se convirtió en una verdadera obra de culto. Como señala I. Surat (2009: 205), el amor por *Chapáiev* era algo que unía al poeta con todo el pueblo, creando un vínculo emocional de suma importancia para alguien que tantas veces se había sentido marginado. De hecho, es la única obra soviética que se menciona expresamente

¹²⁷³ Я должен жить, хотя я дважды умер, / А город от воды ополоумел: / Как он хорош, как весел, как скуласт (Mandelshtam, 2009: 198).

¹²⁷⁴ Cf. Gaspárov, M. (1995: 18), Mórev (2022a:143-147).

¹²⁷⁵ Una valoración que, según S. Rudakov (1997: 58), formuló el propio poeta.

¹²⁷⁶ ...говорит о русском фольклоре, о сказке, о стране, и впервые — о новом «племени» — о ГПУ, о молодежи, у которой будущее, о пленном времени, вечности, и материально — на основе реального бреда при поездке на Урал — образы безумного пространства, расширяющегося, углубленного и понятого через «синее море» пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишенная океана Россия.

en la poesía mandelshtamiana¹²⁷⁷ (Toddes, 2019: 487). Según Rudakov (1997: 58), «Chapáiev» era el título con el que el poeta solía referirse a «Érase un día de cinco cabezas...» en el día a día. La asociación entre el viaje a los Urales y la película no es arbitraria: el protagonista, un legendario comandante de división durante la guerra civil, muere tiroteado cuando está tratando de cruzar a nado el río Ural. El último verso del poema, que invierte el orden de los acontecimientos («a ahogarse y a montar en su caballo de un salto»), como si la cinta de la película fuera rebobinada hacia atrás, establece un paralelo entre el personaje y la supervivencia del propio poeta: «Chapáiev en el poema mandelshtamiano se convierte en el símbolo de una vida que muere y resucita»¹²⁷⁸. A pesar de varios intentos de publicar el poema junto con otros textos escritos en primavera de 1935, en señal de reconciliación con el régimen, ninguna revista aceptó la propuesta: aparte de que el propio poeta fuera para entonces un proscrito, la extrema complejidad de su nueva poesía, independientemente del contenido político, estaba a años luz de los principios del llamado realismo socialista. A falta de publicaciones en vida de Mandelshtam, se considera que la versión final autorizada es la que aparece en el *Codex Vaticanus* bajo el número 78, aunque la fijación del texto sigue siendo incierta. En distintos archivos se conservan varias copias de versiones intermedias, y en muchos casos, incluso en el propio *Codex*, aparecen tachaduras y añadidos a veces de difícil atribución (la viuda del poeta, Rudakov, Járdzhiev), que podrían tanto corregir alguna errata como ser producto de un fallo de la memoria o incluso una decisión posterior basada en criterios ajenos al poeta. La propia Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 763), que había preparado esta y otras recopilaciones de la poesía de los años treinta, admitía en los comentarios que no estaba claro qué opciones habría preferido el propio poeta en última instancia.

A nivel formal el poema se aleja mucho del conservadurismo métrico de *Piedra* y de la solemnidad clásica de *Tristia* (Plunguián, 2011: 360). El *dólnik* —una solución intermedia entre la versificación silabo-tónica tradicional y la tónica— es un metro típico de la poesía modernista que Mandelshtam utiliza relativamente poco, y el mayor número de poemas escritos a partir de distintas variaciones de este metro coincide precisamente con la época de Vorónezh. En este caso, se trata de un *dólnik* basado en el anapesto. La alternancia de versos de distintas longitudes, entre 4 y 6 *ictus*, que no sigue ninguna pauta regular, da la impresión de una obra inacabada, en constante evolución. Las rimas, llanas y agudas, también se distribuyen de una manera irregular, ayudando a formar estrofas de una configuración imprevisible: AbAbCCbC ddeeFFdd GhGh. Además, muchas de ellas son deliberadamente inexactas: *ushkó – joroshó, rty nam – prostýnnoi, massa – miaso*, algo que llama la atención en un poeta como Mandelshtam, que hasta los años treinta prefirió rimas consonantes tradicionales. De hecho, Rudakov, que conocía muy bien la

¹²⁷⁷ Lo hace en este poema y en «Desde una sábana húmeda, parlante...» («От сырой простыни говорящая...», Mandelshtam, 2009: 203), que según N. Mandelshtam (2014: II, 762) eran «dos brotes sobre una misma raíz» («два побега на одном корню»).

¹²⁷⁸ Чапаев в мандельштамовском стихотворении становится знаком умирающей и воскресающей жизни (Musátov, 2000: 463).

obra temprana del poeta, le aconsejó eliminar las rimas asonantes como si se tratara de una negligencia (Mandelshtam, N. 2014: II, 763).

Érase un día de cinco cabezas. Cinco jornadas continuas
yo, encogiéndome, me enorgullecía del espacio, al verlo crecer por efecto de la levadura.
El sueño era más grande que el oído, el oído era más viejo que el sueño: ininterrumpido,
sensible,

y tras nosotros corrían los grandes caminos con riendas de cochero.

5 Érase un día de cinco cabezas, y, chalada por la danza,
una masa de cima negra viajaba a caballo, iba a pie,
un ensanchamiento de la aorta del poderío en las noches blancas —no, en los cuchillos—
el ojo se convertía en carne de acículas.

10 ¡Quién pudiera tener una pizca de mar azul, tan solo del tamaño del ojo de una aguja!,
para que el duplo del tiempo escoltado volara bien con sus velas.
Cuento ruso reseco, cuchara de palo, ¿dónde estáis?

¿Dónde estáis, tres buenos mozos salidos del portón de hierro del GPU?
Para que la mercancía prodigiosa de Pushkin no acabe en manos de parásitos,
se alfabetiza una estirpe de pushkinistas con capotes y revólveres:
15 los jóvenes amantes de poemillas de dientes blancos,
¡quién pudiera tener una pizca de mar azul, tan solo del tamaño del ojo de una aguja!

El tren iba hacia los Urales. Hacia nuestras bocas abiertas
un Chapáiev parlante saltaba de un cuadro sonoro:
detrás de la retaguardia de troncos, en la cinta de sábana,
20 a ahogarse y a montar en su caballo de un salto...

v.1 Los cinco días de viaje a Cherdyn, marcados por el insomnio y el miedo, se convierten en el poema en un solo día fantasmagórico que nunca acaba. La fórmula folklórica о пяти головах («de cinco cabezas») se utiliza en los cantares épicos (*byliny*) y en los cuentos fantásticos rusos para describir a un dragón (зме́й) de múltiples cabezas, que vuelven a crecer como las de la Hidra de Lerna. Las noches blancas que se dan en el Norte ruso en mayo-junio pudieron reforzar esa impresión de continuidad anómala del tiempo: «No tiene sentido luchar contra el monstruo, sus cabezas crecen sin parar, como los días que nunca acaban»¹²⁷⁹ (Gaspárov, B., 2003).

v.2 El espacio amenazante que se ensancha bajo la acción de la levadura aparece también en un poema de 1931, donde «la puta Moscú» (купва-Москва) «ora se encoje, como un gorrión, / ora crece como un bollo esponjoso»¹²⁸⁰. En «Érase un día de cinco cabezas» es el propio poeta quien «se encoje» ante el crecimiento vertiginoso del espacio, adoptando una actitud ambivalente de miedo y admiración («me enorgullecía»). En general, la levadura y otros motivos relacionados con la elaboración del pan suelen tener connotaciones positivas en la poesía mandelshtamiana, en los años veinte como símbolo de la «vitalidad de la cultura cristiana» (жизненность христианской культуры, Musátov, 2000: 461)¹²⁸¹ y en la época de Vorónezh de la fuerza vital del mundo¹²⁸². La palabra пространство («espacio»), que parece más apropiada para un tratado filosófico que para un poema, es poco frecuente en la poesía rusa, pero Mandelshtam la usa en más de 20 ocasiones a lo largo de toda su trayectoria (Panova, 2003: 240). El espacio es para él un tema recurrente y un concepto fundamental que organiza su mundo poético, «no solo se explica y se representa, sino que también sirve como fuente de tropos que ayudan a conceptualizar otras cosas»¹²⁸³. En el lenguaje estándar, el giro idiomático расти как на дрожжах («crecer como por efecto de la levadura») se utiliza para referirse a un crecimiento sorprendentemente rápido. El poeta elimina el «como», convirtiendo una comparación fosilizada en una metáfora que permite recuperar la literalidad de la imagen¹²⁸⁴.

v.3 Nadezhda Mandelshtam recordaba que durante el viaje el poeta, insomne, estuvo constantemente aguzando el oído:

Ya la primera noche comprendí que O. M. estaba enfermo cuando noté que no estaba dormido, sino que estaba sentado en el banco con las piernas cruzadas y aguzaba el oído. «¿Lo oyes?», me preguntaba cuando nuestras miradas se cruzaban. Hice un esfuerzo por escuchar y solo oí el traqueteo de las ruedas y el ronquido de los pasajeros. «Tienes un oído que no vale para nada... Nunca oyes nada...». Es verdad que él tenía un oído

¹²⁷⁹ Бороться с чудовищем бесполезно, его головы растут так же непрерывно, как никогда не прекращающиеся дни.

¹²⁸⁰ А она то сжимается, как воробей, / То растёт, как воздушный пирог (Mandelshtam, 2009: 157). El epíteto воздушный se puede entender como «esponjoso» o como «aéreo».

¹²⁸¹ Por ejemplo, en el poema de 1922 «Como crece la masa fermentada de pan» («Как растёт хлебная опара», Mandelshtam, 2009: 124).

¹²⁸² Cf. «La levadura preciada del mundo» («Дрожжи мира дорогие», Mandelshtam, 2009: 217).

¹²⁸³ Не только изображается и объясняется, но и служит источником тропов для объяснения других вещей (Panova, 2003: 202).

¹²⁸⁴ En su artículo «Resurrección de la palabra» («Воскрешение слова», 1914), fundacional para el formalismo ruso, Shklovski (1990: 36-42) describe la recuperación de las imágenes fosilizadas en las palabras y expresiones hechas como uno de los objetivos principales de la poesía.

extremadamente fino y captaba los susurros más mínimos que no me llegaban a mí, pero aquella vez no se trataba del oído¹²⁸⁵.

Ese esfuerzo por no dormir para estar alerta ante el peligro real o imaginario se presenta en el poema como una pugna entre dos fuerzas —el sueño y el oído—, que tratan de superar la una a la otra en términos espaciales (tamaño) y temporales (edad). El estado de trance o delirio en el que se sumerge el poeta lleva a una extrema sensibilidad perceptiva propia tanto de una persona acorralada como de un creador extático (Kóbrinski, 2013: 135).

v.4 Большак (*bolshak*, «camino principal, amplio y recto, normalmente pavimentado») es una palabra de tono popular. Proviene del adjetivo большой (*bolshói*, «grande»), igual que la palabra большевик (*bolshevik*, «bolchevique»). Según Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 762), el poeta dijo una vez que la victoria de los bolcheviques en 1917 tenía mucho que ver con su autodenominación, por las connotaciones positivas que suponía para el oído popular la asociación con otras palabras de la misma raíz, como кам-большой («persona independiente, dueño de sí mismo»), большой человек («persona importante») o precisamente большак («camino principal»). Este vínculo etimológico ha llevado a algunos comentaristas a ver en la mención de los «grandes caminos» una referencia oculta al poder soviético. Así, I. Surat (2009: 199) asegura que *bolshakí* «no son solo los caminos principales que pasan volando ante la mirada, sino también, sin duda, los bolcheviques que persiguen al poeta»¹²⁸⁶. La mención de las riendas y de los cocheros parece apuntar a una equiparación metafórica de los caminos con los caballos de postas. Los cocheros de larga distancia (ямщики) aparecen con frecuencia en la poesía decimonónica rusa.

v.5 La palabra пляс («danza») se refiere a los bailes populares con música rápida y alegre, pero a la vez se puede asociar con пляска смерти («la danza de la muerte»), mientras que чуметь (una expresión popular que significa «chiflarse, perder la cabeza») conserva un vínculo visible con la palabra чума («peste») (Surat, 2009: 200). Estas asociaciones inquietantes contribuyen a la vivencia de viaje como una pesadilla.

v.6 Es una de las imágenes más misteriosas del poema. Según Surat (2009: 200), una «masa» alocada que va a caballo y a pie podría ser un ejército real, pero también una metáfora del bosque de abetos oscuros vistos desde la ventanilla del tren (de ahí las «cimas negras») o una referencia a las escenas de batalla de la película *Chapáiev*, mencionada al final del poema, pero lo más probable es que las tres opciones coexistan sin que una prevalezca sobre otras. Este tipo de imágenes ambiguas, que tienen varios referentes a la vez, son muy propias de la poética mandelshtamiana, pero en este caso,

¹²⁸⁵ Я поняла, что О.М. болен, в первую же ночь, когда заметила, что он не спит, а сидит, скрестив ноги, на скамейке и напряженно во что-то вслушивается. «Ты слышишь?» — спрашивал он меня, когда наши взгляды встречались. Я прислушивалась — стук колес и храп пассажиров. «Слух-то у тебя негодный... Ты никогда ничего не слышишь...» У него действительно был чрезвычайно изощренный слух, и он улавливал малейшие шорохи, которые до меня не доходили, но на этот раз дело было не в слухе (Mandelshtam, N., 2014: I, 131).

¹²⁸⁶ «Большаки» — это не только летящие перед взором столбовые дороги, но и, конечно же, преследующие поэта большевики.

además, la confusión de distintos planos de la realidad parece muy apropiada para el estado de trance o de delirio en el que está sumergido el «yo» lírico.

v.7 La aorta que se ensancha, se llena de sangre o se rompe es un motivo ambivalente en la poesía tardía de Mandelshtam (Kóbrinski, 2013: 136). Por un lado, se asocia con el ímpetu, la fuerza («el poderío») y la intensidad. Por otro, para el poeta, que padecía una enfermedad cardíaca, la aorta ensanchada significaba peligro de muerte. Detrás de la desconcertante autocorrección o matización «en las noches blancas —no, en los cuchillos—» hay una lógica en la que merece la pena detenerse. Mandelshtam, con su visión dinámica del mundo y del lenguaje, muchas veces presenta el discurso poético como un proceso inacabado, corrigiéndose en medio de un poema, como si estuviera buscando la expresión más idónea para plasmar una realidad que escapa a toda definición:

Tan solo recuerdo los tiros fallidos de esos mechones castaños,
con un toque de humo amargo, no, con acidez de hormigas...¹²⁸⁷

Pero si en el fragmento citado la sustitución ocurre dentro del mismo campo semántico (acidez por amargura), en «Érase un día de cinco cabezas» el cambio de «noches» por «cuchillos» parece carecer de ese fundamento. Lo que en cambio resulta evidente es el parecido fonético entre *v nochaj* («en las noches») y *v nozhaj* («en los cuchillos»). En la época de Vorónezh, Mandelshtam se vuelve especialmente atento a la sonoridad del lenguaje y muchas veces combina las palabras basándose más en el sonido que en la semántica convencional, de manera que «la semejanza fonética se convierte en un mecanismo de producción de significados en el texto» (фонетическое сходство оказывается смыслопорождающим механизмом текста, Kóbrinski, 2013: 136). En la lógica de la paronomasia, una sonoridad parecida implica la existencia de una relación semántica, que en la práctica se crea de nuevo para cada ocasión. Por ejemplo, V. Musátov (2000: 462) reconstruye así la posible relación semántica entre «noches» y «cuchillos»: «La noche blanca sin sueño [...] cortaba los ojos con sus “cuchillos”»¹²⁸⁸. Por otro lado, la aparición de los cuchillos no resulta sorprendente en el contexto del poema: puede ser una imagen visual surgida a partir de las copas puntiagudas de los abetos, que a su vez está motivada por el estado anímico del poeta, que en medio del insomnio pensaba obsesivamente en la cercanía de una muerte violenta.

v.8 La fisiología de la vista y las leyes de la óptica están muy presentes en la obra mandelshtamiana de los años treinta¹²⁸⁹, pero esta imagen no parece remitir a los procesos perceptivos convencionales, sino a la alteración de la percepción visual provocada por el estado de enajenación. De tanto mirar la sucesión interminable de bosques de coníferas al otro lado de la venta del tren, los ojos se acaban fusionando con lo que ven: «Incapaz de aguantar tanta tensión, el ojo pierde transparencia, se convierte en carne, poniéndose

¹²⁸⁷ Я только запомнил каштановых прядей осечки, / Придымленных горечью — нет, с муравьиной
кислинкой (Mandelshtam, 2009: 142).

¹²⁸⁸ Бессонная белая ночь [...] резала глаза «ножами».

¹²⁸⁹ Cf., por ejemplo, el fragmento sobre la retina y el objetivo fotográfico (Mandelshtam, 2009: 164), la interacción entre el ojo y el rayo de luz en los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 229) o el comienzo del capítulo sobre la pintura impresionista en el «Viaje a Armenia» («Путешествие в Армению», Mandelshtam, 2010: 326).

a la misma altura que la materia del mundo creado»¹²⁹⁰. La mención de la «carne», sobre todo al lado de los «cuchillos», contribuye a la impresión de peligro, apuntando a una masacre que puede empezar «de un momento a otro, ahora, aquí, durante el viaje» (с минуты на минуту, сейчас, здесь, в пути, Mandelshtam, N., 2014: I, 132). No es la primera vez que el poeta, en vez de hablar directamente de las cosas que más lo atemorizan —la cárcel, la tortura, la ejecución— las sitúa en el plano connotativo, como ocurre en «He vuelto a mi ciudad conocida hasta las lágrimas» («Я вернулся в мой город, знакомый до слез», 1930), donde la descripción del sonido agudo de un timbre se hace en unos términos que parecen sugerir un desenlace sangriento¹²⁹¹:

Vivo en una escalera de servicio, y en la sien
Me golpea el timbre arrancado de cuajo¹²⁹².

El bosque de coníferas, con sus acículas punzantes, más tupido y oscuro que el bosque de hoja caduca, aparece en varios poemas mandelshtamianos como una realidad inquietante que reaviva los miedos infantiles. Así, en el poema «No se lo digas a nadie» («Не говори никому», Mandelshtam, 2009: 150) el «temblor de acículas»¹²⁹³ amenaza con apoderarse del poeta en caso de romper el silencio, y en un borrador del poema «Por no haber sabido retener tus manos» («За то, что я руки твои не сумел удержать», Mandelshtam, 2009: 115) el bosque de abetos se asocia con falta de aire: «Y me ahogo, como una oropéndola en la espesura de coníferas»¹²⁹⁴.

v.9 La imposibilidad de ver el mar fue para el poeta una de las privaciones que más lo atormentaban en el destierro. Según Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 792), «la nostalgia de Crimea estaba siempre con O. M.» (точка по Крыму не покидала О.М.), quien hizo, en vano, lo posible y lo imposible tratando de conseguir un permiso para ese viaje. En el poema esta nostalgia adquiere dimensiones míticas: en palabras de Mandelshtam, es la propia «Rusia continental privada de océano»¹²⁹⁵ la que sufre y echa de menos el mar. La fórmula tradicional «mar azul» (синее море) remite a los cuentos poéticos de Pushkin, basados en la tradición popular. La medida arcaica rusa *vershok* (4,4 cm), que sirve aquí para hablar de una cantidad mínima («una pizca»), también remite al mundo de los cuentos. Finalmente, el «ojo de la aguja» recuerda la sentencia evangélica «más fácil es que un camello pase por el ojo de una aguja, que el rico entre en el reino de Dios» (Marcos 10:25), solo que en el caso de Mandelshtam lo improbable no era salvar el alma, sino sobrevivir en el mundo del más acá (Surat, 2009: 202).

v.10 Ninguna de las acepciones acogidas en los diccionarios parecen idóneas para entender en el contexto del poema la palabra двойка, que traducimos aquí como «duplo».

¹²⁹⁰ Не выдерживающий напряжения глаз теряет прозрачность, становится плотью, уравниваясь с веществом творимого мира (Kóbrinski, 2013: 135).

¹²⁹¹ Señalado por Levin (1998: 21).

¹²⁹² Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок (Mandelshtam, 2009: 153).

¹²⁹³ Según N. Mandelshtam (2014: II, 709), «El “temblor de acículas” es una de las sensaciones constantes [del poeta]: la fuerte impresión y el susto provocados por el bosque de coníferas» («Хвойная дрожь» — это одно из постоянных ощущений: сильное впечатление и испуг, вызываемый хвойным лесом).

¹²⁹⁴ И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши (Mandelshtam, 2009: 301).

¹²⁹⁵ Материковая, лишенная океана Россия (Rudakov, 1997: 58).

Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 762) conjeturaba que podría tratarse de una barca, pero el término *двойка* se usa para una canoa de dos plazas que no tiene velas. Teniendo en cuenta el paralelo establecido en el v.4 entre los caminos y los caballos de postas, es posible entender *dvoika* como un par de caballos, en analogía con *troika* (tres caballos en un mismo atalaje). Es decir, el tren se presenta como análogo de los coches de caballos que habían circulado por los mismos caminos en los siglos anteriores (Gaspárov, B., 2003). Otra clave interpretativa aparece en la primera versión del poema: «En el desdoble del tiempo escoltado iba una masa de cima negra»¹²⁹⁶. El tiempo se desdobra o se duplica, porque los días de desplazamiento al lugar donde se iba a cumplir la condena se computaban de una manera especial: un día contaba por dos (Gaspárov, B., 2003). En la versión final del poema, *раздвой* («desdoble») se sustituye por la palabra *двойка*, de una semántica más difusa («par, pareja, duplo, número dos»), que apunta tanto al cómputo del tiempo como a un medio de transporte sin definir.

v.11 El epíteto que caracteriza el cuento ruso es un neologismo que proviene de la palabra *сухомятка*, literalmente «comida seca», con connotaciones negativas. Se trata de un trozo de pan u otro alimento poco nutritivo o poco sano que se puede comer sin plato, en contraste con una sopa o cualquier otro plato caliente que se considera comida decente. En el contexto del poema, la «comida seca» hace pensar en la ración de pan que correspondía a los reos durante el traslado a Siberia. La mención de la cuchara de madera recuerda el dicho «una cuchara seca raspa la boca» (*сухая ложка рот дерет*, Musátov, 2000: 468), que se utiliza para insinuar que vendría bien un poco de alcohol, una propina o cualquier otro agasajo, pero aquí se puede entender en el sentido literal, como sufrimiento provocado por la «sequedad» de la comida o del paisaje continental. Tal y como señala B. Gaspárov, en «Érase un día de cinco cabezas» el alejamiento del mar «se percibe fisiológicamente como la sensación de tener la garganta reseca»¹²⁹⁷. El grito ay! (*¡ау!*, «¿dónde estáis?»), que aparece al final del verso, es la señal que se utiliza para tratar de localizar a los posibles rescatadores si uno se pierde en un bosque. Aparte del estado anímico del poeta rodeado por la taiga, perderse en un bosque es una situación arquetípica que se repite con frecuencia en los cuentos populares rusos.

v.12 Los tres escoltas, «tres buenos mozos», que se mostraron compasivos con el poeta, se presentan no como enemigos, sino como «ayudantes mágicos» del protagonista de un cuento folklórico (Surat, 2009: 199). En los cuentos rusos, este tipo de personajes a veces aparece de un arca, un cajón o una bolsa —un análogo de la lámpara de la que sale el genio en el cuento de Aladino— y, por irónico que pueda parecer hoy, «el portón de hierro del GPU», es decir, de la policía política, parece cumplir en el poema la misma función mágica.

v. 13-14 Estos versos, que muchas veces se tienden a leer como sarcásticos, remiten a un episodio del viaje cuyo recuerdo más bien entusiasmaba al poeta. Los Mandelshtam se llevaron a Cherdyn un poemario de Pushkin, y el jefe de los escoltas, que también se llamaba Ósip, quedó tan impresionado por el poema romántico «Los gitanos»

¹²⁹⁶ В раздвое конвойного времени шла черноверхая масса (Mandelshtam, 2009: 491).

¹²⁹⁷ Физиологически переживается как ощущение пересохшего горла (Gaspárov, B., 2003).

(«Цыганы», 1825) que se pasó una gran parte del viaje leyéndolo en voz alta a sus compañeros. Le llamó la atención sobre todo uno de los episodios preferidos de Mandelshtam¹²⁹⁸, en el que un gitano viejo contaba la historia de Ovidio desterrado: «Mirad cómo los zares romanos maltratan a los ancianos. Lo desterraron así por las canciones»¹²⁹⁹. Más tarde, al llegar al lugar de destino, dijo a la mujer del poeta: «Tranquilízalo. Aquí no se fusila por las canciones»¹³⁰⁰, trazando desde su ingenuidad un paralelo entre Mandelshtam y Ovidio. Teniendo en cuenta que el poeta divinizaba a Pushkin de tal manera que trataba de no pronunciar su nombre en vano (Mandelshtam, N., 2014: I, 105), es muy significativo que lo hiciera expresamente en este poema (Surat 2009: 203). Según S. Rudakov (1997: 57-58), Mandelshtam consideraba que su poema «sobre Pushkin y Chapáiev» era actual y novedoso sobre todo porque hablaba «de la nueva “estirpe”, de los jóvenes a los que pertenecía el futuro» (о новом племени, о молодежи, у которой будущее), y esa «estirpe» eran los escoltas del GPU capaces de admirar a Pushkin. O. Ronen (1983: 262) señala también que la «estirpe de pushkinistas» remite a un verso canónico del clásico ruso: «¡Te saludo, estirpe joven, desconocida!»¹³⁰¹. Aunque el poeta, con toda seguridad, no pretendía ser sarcástico, desde la perspectiva actual resulta difícil evitar la impresión de que la apropiación del clásico nacional por parte de «pushkinistas con capotes y revólveres» constituye una tremenda profanación. De hecho, pasado un año y medio, en enero de 1937, el estado soviético reclamará sus derechos sobre Pushkin con la pomposa celebración del centenario de su muerte, que coincidirá con una intensificación del terror estatal.

v.15 De nuevo, los «poemillas de dientes blancos» no necesariamente suponen un tono sarcástico, puesto que en la primera versión del *Coloquio sobre Dante* los dientes blancos son un atributo de Pushkin: «¡Los célebres dientes blancos de Pushkin son las perlas masculinas de la poesía rusa! ¿En qué consiste el parentesco de Pushkin con los italianos? La boca trabaja, la sonrisa mueve el verso, los labios tienen un color escarlata inteligente y alegre, la lengua se aprieta con confianza contra el paladar»¹³⁰² (señalado por Mets en Mandelshtam, 2009: 638).

v.17 Aunque todo el poema está impregnado de impresiones del viaje en medio de la taiga, el tren y el lugar de destino tan solo se mencionan al final, como una especie de clave retrospectiva. En la primera versión del poema el viaje en tren por la vía estrecha se presenta de una manera mucho más obvia desde el principio:

Érase un día de cinco cabezas. Tras haberse comido una montaña para almorzar,
el tren cenaba bosque. Se metía como un hilo en un ojo de aguja macizo.
En el desdoble del tiempo escoltado iba una masa de cima negra,

¹²⁹⁸ El poeta lo cita, por ejemplo, en su artículo «Sobre la naturaleza de la palabra» («О природе слова», Mandelshtam, 2010: 76).

¹²⁹⁹ Вот как римские цари обижают стариков. Это ж за песни его так сослали (Mandelshtam, N., 2014: I, 128).

¹³⁰⁰ Успокой его! Скажи, что у нас за песни не расстреливают (Mandelshtam, N., 2014: I, 127).

¹³⁰¹ Здравствуй, племя / Младое, незнакомое! (Pushkin, 1950: III, 345).

¹³⁰² Славные белые зубы Пушкина — мужской жемчуг поэзии русской! Что же роднит Пушкина с итальянцами? Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу (Mandelshtam, 2010: 413).

como el ensanchamiento de la aorta de las noches blancas enfermas,
 el ojo se convertía en carne de acículas.
 Tres buenos mozos salidos del portón de hierro del GPU
 escuchaban a Pushkin. Se alfabetiza la estirpe de pushkinistas
 con capotes y revólveres.
 ¡Qué bien!¹³⁰³

v.18 En la película homónima, Chapáiev muere cruzando el río Ural, de ahí la asociación entre los montes Urales y el personaje. Aunque la primera película sonora fue estrenada en la URSS en 1931, tres años más tarde el sonido en el cine todavía se percibía como una novedad tecnológica impresionante, de ahí la insistencia de Mandelshtam en el aspecto acústico de la película («Chapáiev parlante», «cuadro sonoro»). El adjetivo говорящий («parlante») normalmente presupone que la capacidad de hablar es algo anómalo, exótico para el sujeto en cuestión, un truco de circo o incluso magia (говорящий попугай, «loro parlante», говорящая кукла, «muñeca que sabe hablar», etc.). Al referirse a una persona, en este caso un personaje cinematográfico, este adjetivo transmite cierta admiración ingenua ante el fenómeno del cine sonoro.

v.19 Como en otras ocasiones, detrás de la expresión «retaguardia de troncos» (бревенчатый тыл) se adivina una imagen más convencional, «valla de troncos» (бревенчатый тын)¹³⁰⁴. La sustitución, de nuevo, se basa en la semejanza fonética, esta vez entre *tyl* («retaguardia») y *tyн*, («valla»). Las sábanas se utilizaban en los cines más primitivos a modo de pantalla. De ahí la mención de la «sábana húmeda»¹³⁰⁵ en otro poema sobre Chapáiev (Mandelshtam, 2009: 203).

v.20 Los acontecimientos de la película se presentan en orden inverso y con ello la historia de Chapáiev se convierte en una parábola sobre la muerte y la resurrección, una salvación milagrosa a la que aspira el propio poeta. Mandelshtam no fue el único en soñar con un final feliz para la película. I. Surat (2009: 207) señala que millones de espectadores de la época, incapaces de conformarse con la muerte del protagonista, volvían a ver la película una y otra vez con la esperanza de que en algún momento acabara de otra manera. De hecho, en 1941 se filmó una película propagandística en la que Chapáiev, representado por el mismo actor, salía ileso a la otra orilla, montaba a caballo y seguía peleando en la Segunda Guerra Mundial.

¹³⁰³ День стоял о пяти головах. Горой пообедав, / Поезд ужинал лесом. Лез ниткой в сплошное ушко.
 / В раздвое конвойного времени шла черновехая масса, / Расширеньем аорты бо(е)люющих белых
 ночей / Глаз превращался в хвойное мясо. / Трое славных ребят из железных ворот ГПУ. / Слушали
 Пушкина. Грамотеест в шинелях с наганами / племя пушкинovedов. / Как хорошо! (Mandelshtam,
 2009: 491).

¹³⁰⁴ Cf. M. Gasparov en Mandelshtam, 2001: 661. De hecho, en el *Codex Vaticanus* la versión del poeta, «retaguardia», aparece con una corrección posterior anónima que la convierte en «valla» (*tyн*).

¹³⁰⁵ La tela se humedecía justo antes de la proyección para evitar que se formasen pliegues que distorsionasen la imagen.

¿Dónde iré en medio de este enero?

El poema forma parte del *Segundo cuaderno de Vorónezh*. La fecha de creación, el 1 de febrero de 1937, está indicada en el *Libro de Natasha*. Según Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 790), fue escrito entre finales de enero y principios de febrero, coincidiendo con un período de actividad frenética en el que Mandelshtam llegó a escribir varios poemas en un solo día. A diferencia de otras veces, los poemas «venían ya hechos —se formaban en su mente— casi sin variantes»¹³⁰⁶. Así, en el caso de «¿Dónde iré en medio de este enero?» no existe ningún borrador diferente de la versión final. La poesía de la época de Vorónezh oscila, más que nunca, entre la esperanza ilusoria de formar parte de la sociedad soviética como poeta reconocido y la sensación de estar marginado y acorralado, mucho más acorde a las circunstancias reales del destierro. En este movimiento pendular entre la ilusión y la angustia, el poema del 1 de febrero se sitúa claramente en el extremo de la desesperación más absoluta. Comentando el penúltimo verso, la viuda del poeta recordaba:

El aislamiento del año treinta y siete fue tan atroz que él no podía evitar lamentarse, sobre todo teniendo en cuenta que no dudaba de que fuera un aislamiento artificial. Ibas por la calle y la gente te miraba como si fueras una sombra, y encima una sombra transparente a través de la cual se podían ver el asfalto de la calzada, los transeúntes, los faroles...¹³⁰⁷.

Según Nadezhda Mandelshtam, el poema surgió como reacción ante un episodio concreto: el poeta fue a casa de un escritor de Vorónezh buscando desesperadamente la posibilidad de compartir sus versos, pero este no estaba en casa o simplemente no quiso abrirle la puerta. No fue un caso aislado: la exasperación por no poder comunicarse con los lectores era en 1937 una constante en la vida del Mandelshtam. El terror se había recrudecido y poca gente se arriesgaba a acercarse a un proscrito¹³⁰⁸. Natalia Shtémpel (2008: 40) describe un episodio que permite apreciar el estado en el que se encontraba el poeta:

Ósip Emílievich escribió un poema nuevo, estaba muy agitado. Se precipitó hacia un teléfono público al otro lado de la calle, marcó un número y empezó a recitar los versos. Luego, enfurecido, gritó a alguien: «¡No, tiene que escucharme, no tengo a quién más leerlos!». Yo estaba al lado, sin entender nada. Resulta que recitó sus poemas ante el juez de instrucción del NKVD¹³⁰⁹ que llevaba su caso¹³¹⁰.

¹³⁰⁶ Стихи приходили сразу готовыми — делались в уме — почти без вариантов (Mandelshtam, N., 2014: II, 790).

¹³⁰⁷ Изоляция тридцать седьмого года была так страшна, что не взвыть он не мог, тем более что в искусственности этой изоляции не сомневался. Идешь по улице, а люди смотрят на тебя, будто ты тень, да еще тень прозрачная, сквозь которую можно разглядеть и асфальт мостовой, и прохожих, и фонари... (Mandelshtam, N. 2014: I, 637).

¹³⁰⁸ Natalia Shtémpel (2008: 41), prácticamente la única amiga de los Mandelshtam en aquel momento, recordaba que su madre le había preguntado si era consciente de las consecuencias posibles de esta amistad. Aun así, la madre de Shtémpel fue la única persona que accedió a recibir en su casa al poeta y a su mujer.

¹³⁰⁹ El Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos (Народный комиссариат внутренних дел), el Ministerio del Interior de la época.

¹³¹⁰ Осип Эмильевич написал новые стихи, состояние у него было возбужденное. Он кинулся через дорогу от дома к городскому автомату, набрал какой-то номер и начал читать стихи, затем кому-то гневно закричал: «Нет, слушайте, мне больше некому читать!» Я стояла рядом, ничего не понимая. Оказывается, он читал следователю НКВД, к которому был прикреплен.

Es probable que la sensación de no tener escapatoria, que impregna todo el poema, fuera agravada por un acontecimiento político con repercusiones directas para Mandelshtam. Desde mediados de enero Nikolái Bujarin, el alto cargo soviético que había protegido al poeta desde los años veinte, estuvo sometido a una campaña de difamación feroz en la prensa central. Varios de sus colaboradores ya habían sido detenidos y proclamados enemigos del pueblo, y justo el 1 de febrero de 1937 el periódico *Literatúrnaia gazeta*, que Mandelshtam leía con avidez, publicó un discurso condenatorio pronunciado por un funcionario de la Unión de escritores. Estaba claro que Bujarin pronto acabaría en manos del NKVD. Con la caída de su valedor el poeta se quedaba completamente desamparado (Lekmánov, 2011: 554-555). Vorónezh se parecía cada vez más a una cárcel. En cuanto a la descripción de la ciudad en el poema, a pesar de su carácter expresionista, Shtémpel (2008: 65) aseguró reconocer en ella detalles concretos del paisaje urbano. Con todo, aparte de reflejar la desesperada situación de Mandelshtam en aquel momento y referirse a elementos más o menos reconocibles de las calles de Vorónezh, el poema tiene al menos una dimensión más. Finales de enero según el calendario juliano y principios de febrero según el gregoriano coinciden con los días de la agonía de Pushkin, que murió el 10 de febrero (29 de enero) de 1837 a causa de la herida recibida en el duelo con d'Anthès. En 1937, en medio del terror estaliniano, el centenario de la muerte de Pushkin se celebró con una pompa sin precedentes, como parte de la apropiación de su figura por el régimen soviético. A Mandelshtam, que veneró al clásico ruso hasta tal extremo que «creía que no se podía mencionar en vano nada que tuviera que ver con el nombre de Pushkin»¹³¹¹, debió de parecerle un sacrilegio. La muerte y el entierro secreto de Pushkin, ordenado por el zar para evitar disturbios, eran para Mandelshtam un acontecimiento de flagrante actualidad: basta con recordar que en 1921 encargó una misa de réquiem en la catedral de San Isaac para rendir a Pushkin los honores de los que había sido privado¹³¹². En Vorónezh, Mandelshtam vivió el centenario de la muerte de su poeta predilecto como premonición de su propia desaparición cercana e inminente (Surat, 2009: 43). El poema, en el que se pueden rastrear varias alusiones a la vida y obra de Pushkin (Reynolds, 1995), une los dos eneros, el de 1837 y el de 1937, en una sola situación arquetípica: la muerte de un poeta.

El poema está escrito en pentámetros yámbicos (yambos de cinco pies) con algunas desviaciones mínimas. Las rimas consonantes son exactas, todas las estrofas siguen la pauta de rima cruzada aBaB. Es decir, ni el metro, ni las rimas atraen una atención especial, a diferencia de las metáforas, numerosas, atrevidas e impactantes, y el uso intenso de la paronomasia, que en la época de Vorónezh se convierte en uno de los elementos más destacados del lenguaje poético mandelshtamiano.

¹³¹¹ Он считал, что нельзя упоминать всеу ничего, что связано с именем Пушкина (Mandelshtam, N., 2014: I, 105).

¹³¹² Cf. Pavlóvich (2001: 122).

¿Dónde iré en medio de este enero?
La ciudad abierta es insensatamente tenaz...
¿Es que estoy borracho de tanta puerta trancada?
Y dan ganas de mugir de todas esas trancas y cerrojos?

- 5 Las medias de los callejones ladradores
y los trasteros de las calles retorcidas,
y los mozos *rinconeros* se apresuran a esconderse en los rinconcillos
e irrumpen corriendo de los rincones...
- Y a un foso, a la tiniebla verrugosa
- 10 me resbalo hacia la bomba de agua cubierta de hielo
y como tropezándome el aire muerto,
y los grajos salen volando febriles,
- y yo detrás de ellos ayeo, gritando
al interior de una canaleta helada de madera:
- 15 ¡Por favor, un lector! ¡Un consejero! ¡Un médico!
¡Una conversación en la escalera espinosa!

v.1 El verbo *даться*, que traducimos aquí como «ir», puede significar «meterse, perderse, esconderse, encontrar refugio» y muchas veces se utiliza en frases negativas, en el sentido de «no tener adónde ir, estar atrapado, en una situación desesperada». Por ejemplo, es muy representativo el uso de este verbo en «La nube en pantalones» («Облако в штанах», 1915) de Maiakovski:

¡Madre!
Su hijo está maravillosamente enfermo.
¡Madre!
Tiene incendio del corazón.
Diga a las hermanas, Liuda y Olia,
que ya no tiene escapatoria¹³¹³.

En invierno de 1937, la situación de Mandelshtam era realmente desesperada. Durante el año anterior, a los numerosos problemas de salud, reales e imaginarios, se añadió la pérdida de todas las fuentes de ingresos. En primavera del 1936 la Unión de escritores de Vorónezh decidió no volver a concederle ninguna ayuda, independientemente de su estado de salud, y en verano del mismo año el poeta fue despedido del teatro donde había trabajado desde octubre de 1935 como responsable de cuestiones literarias. Al no estar respaldado por la Unión de escritores, tampoco podía acceder a encargos de traducción literaria, ya no hablemos de publicar obras propias. También se convirtió en el blanco constante de una campaña de crítica en la prensa local. Las numerosas cartas que Mandelshtam escribió entre finales de 1936 y principios de 1937 reflejan su desolación:

Me encuentro completamente fuera de cualquier marco social y en la práctica ya no soy un ciudadano en situación de destierro administrativo [...], sino un hombre-fantasma, cuyo perecimiento está sancionado por la pasividad general¹³¹⁴.

Estoy grave e incurablemente enfermo y sin ninguna posibilidad de recibir atención médica. No tengo nada que comer. Vivo en la miseria¹³¹⁵.

Sálveme de la necesidad de convertirme en un vagabundo (casi no soy capaz de tenerme en pie), sálveme de la mendigüez manifiesta. [...] Tome las medidas más drásticas porque lo que me pasa aquí en Vorónezh no tiene nombre. Esto no puede seguir así¹³¹⁶.

Al sentirse al borde de la muerte, el poeta, que en más de una ocasión interpretó los acontecimientos de su propia vida a la luz de la biografía de Pushkin (Surat, 2009: 200), difícilmente podía evitar analogías entre el trágico invierno de 1837 y el invierno de Vorónezh cien años después. Para él, el centenario de la muerte de Pushkin marcaba el fin de su propio siglo (Surat, 2009: 43), y en el nuevo Mandelshtam, como otros tantos contemporáneos suyos, literalmente no encontraba lugar donde cobijarse.

¹³¹³ Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, — / ему уже некуда даться (Maiakovski, 1963: I, 156).

¹³¹⁴ Я выпадаю из всяких социальных рамок и фактически являюсь уже не административно высланным гражданином [...], но человеком-призраком, гибель которого санкционирована всеобщей пассивностью (Mandelshtam, 2011: 551).

¹³¹⁵ Я тяжело и неизлечимо болен и лишен всякой возможности лечиться. Мне нечего есть. Я живу в нищете (Mandelshtam, 2011: 549).

¹³¹⁶ Избавьте меня от бродяжничества (я еле держусь на ногах), избавьте от неприкрытого нищенства. [...] Примите самые решительные меры, потому что нет имени тому, что происходит со мной в Воронеже. Дальше так продолжаться не может (Mandelshtam, 2011: 544).

v.2 Resulta paradójico que en un poema donde el espacio urbano se presenta tan angustiosamente claustrofóbico Mandelshtam se refiera a Vorónezh como «ciudad abierta», pero la contradicción entre los inmensos espacios abiertos y la falta de libertad está en el centro de la visión mandelshtamiana del destierro (Surat, 2016a). El adjetivo цепкий que caracteriza la ciudad significa «tenaz» en la primera acepción recogida en el Diccionario de la RAE (2014, «que se pega, ase o prende a una cosa, y es dificultoso de separar»). En el lenguaje estándar, es un epíteto usual para describir los dedos y sobre todo las garras capaces de agarrar con fuerza (цепкие когти, «garras tenaces»). Aplicado a la ciudad, hace recordar uno de los primeros poemas que Mandelshtam escribió en el destierro, «Suéltame, devuélveme, Vorónezh» («Пусти меня, отдай меня, Воронеж», Mandelshtam, 2009: 187), donde el nombre de *VORÓNezh* entra en una relación paronomástica con la palabra *VORON*, «cuervo».

v.3 Al referirse a puertas cerradas con llave, el poeta no elige el participio convencional запертый, sino замкнутый, una opción que normalmente se utiliza en el sentido translaticio (замкнутый характер, «un carácter cerrado»). Cuando se usa para describir un objeto físico —una puerta o una ventana—, se percibe como un arcaísmo o un regionalismo. Es probable que Mandelshtam se haya decantado por este verbo en aras de la correspondencia sonora con el siguiente verso, donde aparece la palabra замок «cerrojo, candado» que viene de la misma raíz: *ZÁMKnutyj* – *ZÁMKón*. En español transmitimos este efecto al combinar las palabras *TRANCAdas* – *TRANCAs*. La expresión что ли («¿es que...?») añade un matiz coloquial y cierta impresión de inmediatez.

v.4 Para hablar de la reacción emocional ante una situación desesperada, en ruso se utiliza la expresión выть хочется, literalmente «dan ganas de aullar». Mandelshtam cambia este último verbo por мычать, «mugir», que permite reconocer la expresión estándar, pero a la vez la distorsiona lo suficiente como para actualizar su sentido literal y dotarla de mayor intensidad emocional. Los objetos que desesperan al poeta son замки, «candados, cerrojos», у скрепки, una palabra que proviene del verbo скреплять, «unir mecánicamente, sujetar, lañar, empernar». En el contexto del destierro, se asocia con la inmovilidad impuesta, con estar «atado» a un solo lugar.

vv.5-6 Natalia Shtémpel (2008: 65) aseguraba reconocer en estas imágenes fantasmagóricas la topografía real de Vorónezh:

Todo eso es verdad. Sí, sí, también «las medias de los callejones ladradores», y «los trasteros de las calles retorcidas» —las dos Sukónovka (la Derecha y la Izquierda, estrechas, torcidas), Venétskaia, Malo-Chernávskaa... ¡cuántas se entrecruzan en ese nudo! Uno se pierde, las calles te confunden... ¿Cómo es que no lo había notado antes?¹³¹⁷.

Por otro lado, la relación de las «medias» y los «trasteros» con las calles y los callejones se basa en la paronomasia: *pereÚLKov* [...] *chULKí*, *ULits* [...] *chULany* («las medias de los callejones [...]», «los trasteros de las calles [...]», Bezrodny, 2005). Finalmente, la

¹³¹⁷ Все это правда. Да, да, и «переулков лающих чулки, и улиц перекошенных чуланы» — Суконовки (Левая и Правая, узкие, кривые), Венецкая, Мало-Чернавская... как много их в этом узле! Запутаясь, закружат... Как не замечала раньше!

mención de las medias y las calles en el mismo verso recuerda un poema temprano de Maiakovski (1913), que también crea un paisaje urbano de pesadilla:

Un farol calvo
quita lascivamente
a la calle
su media negra¹³¹⁸.

En cuanto a los epítetos metafóricos que caracterizan a los callejones y las calles, ellos también contribuyen a la sensación de peligro y malestar que impregna todo el poema (Zeeman, 1988: 64).

vv.7-8 Углан («mozo, adolescente» o «gamberro», en algunas zonas de Rusia) es una palabra regional que produce una impresión desconcertante en el poema, habida cuenta de que su significado resulta desconocido para la mayoría de los rusoparlantes. De nuevo, su aparición puede estar motivada por la resonancia fonética obvia con los «rinconcillos» y los «rincones» (*UGLany – UGoLkí – UGLov*). Muchos comentaristas connotan esas figuras misteriosas negativamente, conjeturando que podrían ser espías (Reynolds, 1995: 209) o criminales (Gaspárov, M., en Mandelshtam, 2001: 668) que acechan, escondidos en los rincones. M. Gaspárov (1996: 96) también ve posible una relación con el apellido Uglánov, uno de los partidarios de Bujarin que fue detenido en 1936 y sería fusilado en mayo de 1937. Para Mandelshtam, el juicio contra este funcionario del partido era una clara premonición de la caída del propio Bujarin, el único alto cargo soviético que le había ayudado sistemáticamente. Finalmente, en el diccionario de Dal está recogida la expresión угланчики в глазах бегаят (literalmente «en los ojos corren mocitos»), «hacer chiribitas los ojos», por efecto de un golpe u otra conmoción. Por eso los «mozos» también podrían ser una especie de alucinación o ilusión óptica provocada por el agotamiento físico y mental¹³¹⁹.

v.9 En un poema de 1935, ironizando sobre la idea de que una calle pueda llamarse en su honor, Mandelshtam ya había rimado la palabra яма («el foso») con su propio apellido:

[...] esta calle
o, más bien, este foso
se llama con el nombre
de ese tal Mandelshtam¹³²⁰.

La misma palabra puede significar «fosa, tumba descuidada, anónima». Según la viuda del poeta, «él había sentido que lo tirarían a un foso sin una sola palabra de despedida»¹³²¹. De ahí que, tal y como apunta Reynolds (1995: 207), «para Mandelshtam

¹³¹⁸ Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок (Maiakovski, 1963: I, 72). Señalado por Bezrodny (2005).

¹³¹⁹ Para otras hipótesis relacionadas con la palabra угланы, cf. Reynolds (1995: 209-210) y Ronen (1989: 291).

¹³²⁰ [...] эта улица / Или, верней, эта яма / Так и зовется по имени / Этого Мандельштама (Mandelshtam, 2009: 198).

¹³²¹ Он ведь предчувствовал, как его бросят в яму без всякого поминального слова (Mandelshtam, N., 2014: I, 753).

un foso sea [...] a la vez su tumba, un monumento con su nombre, una tumba anónima de soldados desconocidos, su propia tumba anónima»¹³²².

v.10 N. Shtémpel (2008: 65) describe así la bomba de agua a la que podía referirse el poeta:

En la intersección de varias calles [...] realmente había una bomba de agua (una casita pequeña de ladrillo con una ventanilla y una puerta), también estaba la canaleta de madera para el desagüe, pero la gente aun así dejaba caer el agua por todas partes, así que alrededor todo estaba cubierto de hielo¹³²³.

v.11 Mandelshtam había padecido asma y angina de pecho desde joven (Stratanovski, 2004), pero en Vorónezh sus problemas de salud se fueron agravando a un paso agigantado, y la sensación de falta de aire se convirtió para él en una tortura constante: «Mi estado normal es una disnea grave, una dificultad de respiración atormentadora»¹³²⁴. Con todo, para alguien como Mandelshtam, quien asociaba la poesía con el aire y la respiración¹³²⁵, el ahogamiento no solo era una sensación física. Seguramente conocía el discurso que Aleksandr Blok había pronunciado en 1921 con motivo del 84 aniversario de la muerte de Pushkin:

No fue la bala de d'Anthès lo que mató a Pushkin. Lo mató la falta de aire. Con él estaba muriendo su cultura. [...] La calma y la libertad. Ambas son imprescindibles para que el poeta pueda liberar la armonía. Pero también se le puede privar de calma y libertad. [...] Y el poeta muere porque no tiene nada que respirar; la vida ha perdido el sentido¹³²⁶.

Evidentemente, la falta de aire, la muerte de la cultura con la que el poeta se identifica y la privación de «calma y libertad»¹³²⁷ para crear describen tanto los últimos meses de la vida de Pushkin como la situación del propio Blok, que moriría en agosto de ese mismo año. Tras haber creído en el papel redentor de la revolución, acabó decepcionado y horrorizado ante sus consecuencias: «¡Me ahogo, me ahogo, me ahogo! [...] Nos ahogamos, nos ahogaremos todos. La revolución mundial se está convirtiendo en una angina de pecho mundial»¹³²⁸. En «¿Dónde iré en medio de este enero?», la falta de aire no se relaciona tanto con la pérdida de libertad como con el aislamiento, el vacío hostil que se forma alrededor de un proscrito. En la poesía de Mandelshtam aparecen varias

¹³²² Для Мандельштама яма — это [...] одновременно и его могила, памятник с его именем, и безымянная могила неизвестных солдат, его безымянная могила.

¹³²³ На стыке нескольких улиц [...] действительно стояла водокачка (маленький кирпичный домик с одним окошком и дверью), был и деревянный короб для стока воды, и всё равно люди расплескивали ее, кругом всё обледело.

¹³²⁴ Нормальным состоянием для меня является тяжелая одышка, мучительно затрудненное дыхание (Mandelshtam, 2011: 550).

¹³²⁵ Recordemos su famosa definición de la poesía como «aire robado» (ворованный воздух, Mandelshtam, 2010: 250) en la *Cuarta prosa*. Para el motivo del aire en la poesía de Mandelshtam, cf. Taranovsky (1976: 10-14; 33-34) y Surat (2016b).

¹³²⁶ И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура. [...] Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. [...] И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл (Blok, 1962: VI, 167).

¹³²⁷ Покой и воля. Del verso de Pushkin (1950: III, 267) «No hay felicidad en el mundo, pero hay calma y libertad» («На свете счастья нет, но есть покой и воля», 1834).

¹³²⁸ «Я задыхаюсь, задыхаюсь, задыхаюсь! [...] Мы задыхаемся, мы задохнёмся все. Мировая революция превращается в мировую грудную жабу!» (Ánnenkov, 2016: 66).

imágenes inquietantes relacionadas con el aire, la que se presenta en el poema de 1937 es sin duda la más siniestra. El poético «aire mortal» (смертный воздух) del poema «En la Petrópolis transparente moriremos» («В Петрополе прозрачном мы умрем», 1916, Mandelshtam, 2009: 92) se convierte en el brutal «aire muerto» (мертвый воздух), y el aire líquido mencionado en el poemario *Tristia* («Cual agua oscura, bebo el aire enturbiado»¹³²⁹) se transforma en una sustancia sólida completamente irrespirable.

v.12 La mención de la «fiebre» (горячка) de los grajos, otra imagen que externaliza el malestar del poeta, es motivada en parte por la consonancia anagramática entre *GRaCHí* («grajos») y *GoRiaCHka* («fiebre, calentura»).

v.14 Копоб no solo significa «canaleta», sino también «caja grande», así que, dadas las connotaciones funerarias del poema, podría también ser una referencia al ataúd de Pushkin y, por extensión, del propio Mandelshtam (Reynolds, 1995: 210). El epíteto мерзлый, literalmente «endurecido por el frío helado», aparece también en el poema «Conserva mi habla para siempre» («Сохрани мою речь навсегда», 1931, Mandelshtam, 2009: 160) en relación con otro símbolo mortuario, мерзлые плахи, «los cadalsos helados» (Musátov, 2000: 475).

v.15 Este verso refleja de una manera concentrada dos grandes obsesiones del poeta durante el destierro de Vorónezh: la necesidad de ser leído y reconocido por los lectores, cada vez más frustrada por la imposibilidad de publicar¹³³⁰, y la esperanza de conseguir un traslado —idealmente, a Crimea, para estar al lado del mar y los vestigios de la Antigüedad clásica— alegando los problemas de salud, tanto reales como imaginarios. Las enfermedades, especialmente la angina de pecho que se había agudizado en los últimos años, se convirtieron en uno de los principales temas de conversación entre el poeta y las pocas personas cercanas a él en aquel momento, en primer lugar, su mujer y el filólogo Serguéi Rudakov¹³³¹: Mandelshtam «creía tanto en sus dolencias reales como en la simulación de su agravamiento como un remedio para liberarse de Vorónezh»¹³³² (Nérler, 2017: 21).

v.16 El epíteto колючий («punzante, espinoso, puntoso») suele referirse a objetos o seres cubiertos de púas (alambre de espino, un cactus, un erizo), de ahí que resulte extraño verlo al lado de un sustantivo como лестница («escaleras»). También puede usarse en el sentido metafórico, como «cáustico, mordaz» (колючий язык, «lengua viperina») u «hostil» (колючий взгляд, «mirada hostil»), pero ninguna de estas acepciones podría aplicarse a una escalera. No parece que esta imagen desconcertante tenga un precedente visual claro: el lector puede imaginarse una escalera con púas, un perfil de peldaños puntiagudos o quizás una capa de hielo o carámbanos en el pasamanos. Lo que sí queda

¹³²⁹ Словно темную воду, я пью помутившийся воздух (Mandelshtam, 2009: 106).

¹³³⁰ En Vorónezh, también sufre una campaña de

¹³³¹ Las cartas de Rudakov (1997) son una importante fuente de información sobre la vida del poeta en Vorónezh. Tanto él como Nadezhda Mandelshtam ofrecen una visión sesgada, positiva o negativamente, pero el contrapunto que forman permite recrear con cierta objetividad la situación en la que se encontraba Mandelshtam.

¹³³² Искренне верил и в свои реальные болезни, и в симуляцию их обострений как в средство избавления от Воронежа.

claro es que se trata de un espacio incómodo, hostil, nada propicio para mantener una conversación.

No compares: el que vive es incomparable

El poema fue escrito en Vorónezh entre enero y marzo de 1937¹³³³ y se suele incluir en el *Tercer cuaderno*¹³³⁴. En el destierro, la percepción del espacio se convierte en uno de los temas centrales de la poesía mandelshtamiana. Se plasma en términos muy ambiguos: a veces el espacio se vuelve vertiginosamente extenso, como en «Érase un día de cinco cabezas» («День стоял о пяти головах», Mandelshtam, 2009: 202), y a veces se cierra, produciendo una sensación claustrofóbica, como en «¿Dónde iré en medio de este enero?» («Куда мне деться в этом январе?», Mandelshtam, 2009: 221). Con todo, estas metamorfosis espaciales tienen un trasfondo común: la vivencia del destierro como inmovilidad impuesta, imposibilidad de viajar y elegir el lugar donde uno quiere estar. Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 286-287) recordaba:

Él tenía la sensación de que antes le había pertenecido todo: el sur, los viajes, los trenes y los barcos de vapor, y por eso para referirse al destierro que lo ataba a la tierra de Vorónezh utilizaba una única palabra: «privación»¹³³⁵.

En uno de los primeros poemas escritos en Vorónezh el propio Mandelshtam resume así esa vivencia del exilio como privación:

Tras privarme del mar, del espacio para correr y volar,
y dar a mi pie el apoyo de una tierra forzada,
¿qué habéis conseguido? Un cálculo brillante:
no me habéis podido quitar los labios que se mueven¹³³⁶.

Para el poeta, que asociaba Crimea y el mar Negro con el Mediterráneo, la inaccesibilidad del mar significaba también un alejamiento doloroso de los lugares más emblemáticos de la cultura europea. A principios de 1937, la nostalgia por el contacto directo con Europa se vuelve especialmente patente en su lírica. Van surgiendo poemas sobre Francia, Creta, pero la presencia de Italia es la más intensa. Mandelshtam se apasionó por la lengua y la poesía italianas en 1933, durante su última estancia en Crimea. Estudió el idioma, leyó la *Divina Commedia*, dedicó un poema a Ariosto y escribió el *Coloquio sobre Dante*. En Vorónezh, la autoidentificación con Dante, ya muy notable en el *Coloquio*, adquiere una

¹³³³ No existe consenso respecto a la fecha exacta. En el *Libro de Natasha*, Nadezhda Mandelshtam indicó que el poema había sido escrito el 18 de enero. M. Gaspárov (1996: 83) corrobora esta fecha en su reconstrucción del orden cronológico en el que aparecieron los poemas relacionados métrica y temáticamente con la llamada «Oda a Stalin» («Si cogiera un carboncillo para una alabanza suprema», «Когда б я уголь взял для высшей похвалы», Mandelshtam, 2009: 308). Por su parte, A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 629) fecha el poema en el 16 de marzo, basándose en una lista de obras que se conserva en la Universidad de Princeton https://findingaids.princeton.edu/catalog/C0539_c71 [última consulta 14.10.2021].

¹³³⁴ La distribución de textos entre el *Segundo* y el *Tercer cuaderno*, así como la composición de cada «cuaderno», es bastante problemática, puesto que muchas decisiones se deben a la labor editora de la viuda del poeta, algunas de ellas tomadas más de dos décadas después de la estancia en Vorónezh (cf. Mets en Mandelshtam, 2009: 632-633).

¹³³⁵ У него было ощущение, что раньше ему принадлежало все — юг, путешествия, поезда и пароходы, — и поэтому он употреблял для своего ссыльного прикрепления к воронежской земле только одно слово: «отняли».

¹³³⁶ Лишив меня морей, разбега и разлета / И дав стопе упор насильственной земли, / Чего добились вы? Блестящего расчета — / Губ шевелящихся отнять вы не могли (Mandelshtam, 2009: 199).

dimensión todavía más personal: el florentino, junto con Ovidio y Pushkin¹³³⁷, se convierte para el poeta exiliado en un verdadero compañero de infortunio. En «Oigo, oigo el hielo temprano» («Слышу, слышу ранний лед», Mandelshtam, 2009: 201), el recuerdo nostálgico de San Petersburgo se fusiona con la imagen de Florencia que «Alighieri cantó [...] con los labios exhaustos» (Алигьери пел [...] утомленными губами)¹³³⁸. Aunque en «No compares...» Dante no se nombra explícitamente, la mención de la Toscana inaccesible deja claro el paralelo entre ambos poetas. Según N. Mandelshtam (2014: II, 788), en un principio el poema «no acababa de convencer a O. M.» (чем-то смущало О. М.). Más tarde, tras reconciliarse con lo que había escrito, Mandelshtam dijo en broma: «Por lo menos, ahora sé por qué no puedo ir a Italia»¹³³⁹. Al buscar «plasmaciones y justificaciones literarias para su desesperada situación existencial»¹³⁴⁰, el poeta adoptó una actitud nueva ante su destierro: la imposibilidad de viajar se presenta en el poema ya no como una «privación», sino como una renuncia motivada por razones internas. Se ha conjeturado que la conciencia de ese compromiso fue lo que hizo que Mandelshtam se sintiera incómodo con el poema, al menos en un primer momento (Zholkovski, 2000: 172). La fijación del texto es un tanto problemática, puesto que no se conserva ningún manuscrito o copia autorizada del poema. N. Járdzhiev (en Mandelshtam, 1978: 302) indicó que reproducía el texto a partir de una copia autorizada, pero hoy en día esta copia resulta ilocalizable. Aparte del texto que Nadezhda Mandelshtam apuntó de memoria, pasados varios años, en el *Libro de Natasha*, se conservan varias copias hechas a máquina o a mano, pero entre los editores no hay consenso respecto a la prevalencia de una versión determinada. La divergencia más importante entre varias versiones se indica en la nota al v.7.

El metro del poema es el «yambo libre» (вольный ямб), que permite combinar de manera aleatoria versos de 4, 5 y 6 pies, es decir, tetrámetros, pentámetros y hexámetros yámbicos. Tal y como señala M. Gaspárov (1996: 87), este tipo de yambo con rima cruzada aBaB (rimas agudas en los versos impares y llanas en los pares) remite a la poesía cívica de André Chénier y Henri-Auguste Barbier, dos referentes importantes para Mandelshtam, especialmente a partir de 1917. Este es el metro que el poeta exiliado utilizó en la llamada «Oda a Stalin» y en otros 16 poemas escritos antes y después de ella, incluido «No compares...». Teniendo en cuenta que en la obra de Mandelshtam «la unidad del metro [...] denota la unidad del proyecto creativo»¹³⁴¹, M. Gaspárov (1996: 89) considera que todos ellos forman un ciclo que prepara y desarrolla los motivos de la «Oda». Uno de los motivos más persistentes de este ciclo son las llanuras de la «tierra forzada» de Vorónezh y la relación ambivalente del poeta con estos espacios. Además de la poesía cívica francesa y los poemas propios escritos entre enero y febrero o marzo de 1937, este metro refuerza la asociación con Pushkin que surge a partir del v.10: «la

¹³³⁷ Cf. Zholkovski (2000: 165).

¹³³⁸ Cf. Segal., D. (2006: 424-425).

¹³³⁹ Теперь я, по крайней мере, знаю, почему мне нельзя поехать в Италию (Mandelshtam, N., 2016: I, 286).

¹³⁴⁰ Литературные воплощения-оправдания своей экзистенциальной безысходности (Zholkovski, 2000: 161).

¹³⁴¹ Единство размера [...] говорит о единстве замысла (Gaspárov, M., 1996: 82).

angustia clara» es una reminiscencia del poema «Sobre las colinas de Georgia yace la tiniebla nocturna» («На холмах Грузии лежит ночная мгла», 1829)¹³⁴², que también combina versos yámbicos de 4 a 6 pies. Zholkovski (2000: 171), tras señalar ese paralelo, también indica que en «No compares...» los vv. 2 y 4, directamente relacionados con el destierro, son los más cortos, y el v.7, que habla de los viajes, es el más largo de todo el poema. Aparte de las cuestiones métricas, la sonoridad del poema está en gran medida determinada por las correspondencias paronomásticas que impregnan todo el texto.

No compares: el que vive es incomparable.
Con una especie de sobresalto cariñoso
me conformaba con la igualdad de las llanuras,
y el círculo del cielo era para mí una dolencia.

- 5 Me dirigía al aire sirviente,
esperaba de él un servicio o una nueva,
y me disponía a navegar¹³⁴³, y navegaba por el arco
de viajes que no empezaban...

- 10 Donde haya más cielo para mí, ahí estoy dispuesto a deambular,
y una angustia clara no me deja ir
de las colinas todavía jóvenes de Vorónezh
a las de la humanidad entera que clarean en la Toscana...

¹³⁴² Pushkin (1950, III: 112).

¹³⁴³ Esta opción aparece en una copia hecha a máquina en vida de Mandelshtam. M. Gaspárov (1996: 117) considera que esa copia estaba destinada a ser enviada a alguna revista, y por lo tanto tenía que reflejar la voluntad del autor. Además, las repeticiones de distintas formas de la misma palabra en un solo verso son frecuentes en su poesía, y muy especialmente en los *Cuadernos de Vorónezh*. Sin embargo, la mayoría de los editores, incluido A. Mets (en Mandelshtam, 2009: 662), siguen las indicaciones de N. Mandelshtam (2014: II, 788), que consideraba esta lectura una errata y prefería la siguiente versión de este verso: Y me disponía a emprender el camino, y navegaba por el arco (И собирался в путь, и плавал по дуге).

v.1 El mensaje de este verso, lacónico y contundente como una máxima (Cavanagh, 1995: 274), parece entrar en contradicción con el resto del poema, impregnado de comparaciones (Zholkovski, 2000: 176). La prohibición de comparar resulta todavía más desconcertante si nos acordamos, por ejemplo, del párrafo que aparece en los borradores del *Coloquio sobre Dante*:

Comparo luego estoy vivo —podría haber dicho Dante. Fue el Descartes de la metáfora. Y es porque para nuestra conciencia (¿y de dónde íbamos a sacar otra?) la materia tan solo se deja entender en la metáfora, porque no hay existencia fuera de la comparación, porque la existencia misma es comparación¹³⁴⁴.

Con todo, la segunda parte del verso deja claro no se trata de renegar de la comparación como tal: el único que no debe estar sometido a la comparación es «el que vive», literalmente «el viviente» (живущий). En la obra tardía de Mandelshtam, este participio activo aparece como sinónimo de «ser humano»:

Y cuando me muera, tras haber prestado mi servicio,
amigo en vida de todos los vivientes...¹³⁴⁵

Y todo viviente me llamará
parte de la familia de su universo¹³⁴⁶.

En el contexto del poema, también es probable que «el viviente» no sea cualquier persona, sino el propio poeta, quien en la época de Vorónezh insiste una y otra vez en estar vivo y tener ganas de vivir a pesar de todo:

He de vivir, aunque haya muerto dos veces¹³⁴⁷.

Todavía no te has muerto, todavía no estás solo,
mientras con tu compañera mendiga
disfrutes de la grandeza de las llanuras,
de la oscuridad, del frío y de la ventisca¹³⁴⁸.

¹³⁴⁴ Я сравниваю — значит я живу, — мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение (Mandelshtam, 2010: 459). Esta reflexión parece anticipar la teoría cognitiva de la metáfora, tal y como fue formulada, por ejemplo, por Lakoff y Johnson (1980).

¹³⁴⁵ И когда я умру, отслуживши, / Всех живущих прижизненный друг (Mandelshtam, 2009: 234).

¹³⁴⁶ И вселенной ее гражданином / Всяк живущий меня назовет (Mandelshtam, 2009: 505). El poeta se refiere al «universo» de la Unión Soviética. Este fragmento, que proviene de los borradores de los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 228-230), constituye una paráfrasis del «Me erigí un monumento no creado con las manos» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный») de Pushkin (1950: III, 376), la versión rusa por excelencia del *exegi monumentum aere perennius* horaciano: «Mi fama recorrerá toda la gran Rusia, / y me nombrará toda lengua existente en ella» (Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, / И назовет меня всяк сущий в ней язык). Por lo tanto, la palabra живущий («viviente»), substituto del arcaísmo pushkiniano сущий («existente»), permite establecer un vínculo entre la visión de la posteridad en la obra tardía de Mandelshtam y el texto canónico de Pushkin.

¹³⁴⁷ Я должен жить, хотя я дважды умер (Mandelshtam, 2009: 198).

¹³⁴⁸ Еще не умер ты, еще ты не один, / Покуда с нищенкой-подругой / Ты наслаждаешься величием равнин, / И мглой, и холодом, и вьюгой (Mandelshtam, 2009: 218).

Además, hay una referencia implícita que sitúa el mensaje en el ámbito metapoético y por lo tanto hace más probable la identificación del «viviente» con el poeta. El v.1 reproduce la estructura del primer verso de un poema canónico de Baratynski (1828), otro gran referente de Mandelshtam en la poesía decimonónica rusa junto a Pushkin y Batiushkov: «No imites: el genio es original»¹³⁴⁹. Se trata de una defensa de la idea romántica del autor como creador independiente y singular, «grande con su propia grandeza» (собственным величием велик). Teniendo en cuenta esta referencia, el v.1 se podría entender como «no te/me compares con otros poetas, puesto que cada uno es único». No obstante, como otras tantas veces en la poesía de Mandelshtam, el texto se resiste a una lectura unívoca¹³⁵⁰. Tal y como señalan Levin *et al.* (1974: 64), la indeterminación es una parte inalienable del lenguaje poético mandelshtamiano, mientras que «los intentos de aportar una mayor definición destruyen irremediabilmente el sentido» (попытки внести определенность непоправимо разрушают смысл). A nivel pragmático, el efecto de indeterminación que produce este verso tiene que ver con el uso de la segunda persona («No compares...»), que podría ser tanto un interlocutor externo como una especie de desdoblamiento del sujeto lírico que dialoga consigo mismo. Este tipo de diálogo deliberadamente ambiguo se da en muchos otros poemas de los años treinta y suele intensificar la tensión emocional:

He vuelto a mi ciudad, conocida hasta las lágrimas,
hasta las venas, hasta los ganglios infantiles hinchados.

Has vuelto aquí, pues, traga cuanto antes
el aceite de pescado de las farolas fluviales de Leningrado¹³⁵¹...

No se lo digas a nadie,
olvida todo lo que has visto:
el pájaro, a la vieja, la cárcel
o cualquier otra cosa...¹³⁵²

La repetición de la misma base léxica (No COMPAREs: el que vive es inCOMPARable, *Ne sRÁVNivai, zhivushchi nesRAVNim*) refuerza el tono aforístico del verso y crea un juego de correspondencias sonoras con el v.3, donde aparecen *RÁVENstvo*, «igualdad», y *RAVNiny*, «llanuras». Retrospectivamente, estas correspondencias añaden nuevos

¹³⁴⁹ Не подражай: своеобразен гений (Baratynski, 1989: 146). Señalado por A. Zholkovski (2000: 164). Baratynski se dirigía al poeta polaco Adam Mickiewicz, que acababa de publicar un poema marcado por la influencia de Byron.

¹³⁵⁰ Se han propuesto varias interpretaciones —unas más plausibles que otras—, pero el mayor fallo de todas ellas está en reducir el potencial semántico del verso a una sola opción. Así, Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 788) entiende este verso como una protesta contra la reducción del ser humano a un elemento anónimo del estado totalitario, C. Cavanagh (1995: 275) lo atribuye a las llanuras que supuestamente exigen una atención exclusiva del poeta, M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 669) y I. Surat (2016a) lo leen como una autojustificación del «yo» lírico, que pide que no se le exija la entereza que había mostrado Dante, y A. Zholkovski (2000: 176) cree que el poeta se prohíbe a sí mismo «las comparaciones ambiciosas e impregnadas por el amor a la libertad» (честолюбивые и свободолюбивые сравнения) con Dante, Pushkin y Ovidio, pero acaba haciendo caso omiso a la propia exhortación.

¹³⁵¹ Я вернулся в мой город, знакомый до слез, / До прожилок, до детских припухших желез. / Ты вернулся сюда — так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских ночных фонарей (Mandelshtam, 2009: 152).

¹³⁵² Не говори никому, / Всё, что ты видел, забудь — / Птицу, старуху, тюрьму / Или еще что-нибудь... (Mandelshtam, 2009: 150).

matices al verbo *srávnivat*, «comparar», actualizando su vínculo etimológico con *равнять* («igualar»), *уравниловка* («nivelación» o «igualitarismo»), *ровный* («llano, uniforme») o incluso la expresión *сравнять с землей* («arrasar, echar por tierra»).

v.2 El miedo y la ternura, que confluyen en el oxímoron «sobresalto cariñoso», están muy presentes en toda la obra de Mandelshtam y se connotan de una manera ambivalente, como casi todos los sentimientos, fenómenos o conceptos importantes para el poeta¹³⁵³. La ambivalencia del miedo como parte inalienable de la vida misma se postula con claridad en la novela *El sello egipcio* («Египетская марка», 1928):

El miedo me coge de la mano y me lleva. Un guante blanco de hilo. Un mitón. Amo, respeto el miedo. He estado a punto de decir: «¡Con él no tengo miedo!». Los matemáticos deberían construir una carpa para el miedo, porque es una coordenada del tiempo y del espacio...¹³⁵⁴

La insistencia con la que el poeta confiesa y enfatiza el miedo deja claro que no se trata de algo exclusivamente negativo. De hecho, las menciones del miedo en varios casos apuntan a una iniciación mística (Avérintsev, 2011: 150-151) o bien a la vivencia de lo sublime:

Siento un miedo invencible
en la presencia de alturas misteriosas;
¡estoy contento con la golondrina en el cielo
y amo el vuelo del campanario!¹³⁵⁵

Para crear una impresión de ambivalencia, el poeta suele utilizar epítetos con connotaciones contrarias a las que en principio tiene el sustantivo, por ejemplo, la palabra *испуг* («sobresalto, susto»), en principio connotada negativamente, se combina con epítetos como *солнечный* («soleado», Mandelshtam, 2009: 55) o *ласковый* («cariñoso»). Por su parte, *ласка* («cariño, caricia»...) suele tener en la poesía de Mandelshtam un componente atormentado, como ocurre con el adjetivo compuesto *остроласковый* («punzante y cariñoso» o «de cariño punzante»), que asemeja la corona de laureles a una corona de espinas:

No me pongáis, no me pongáis
el laurel de cariño punzante en las sienes,
mejor partidme el corazón
en añicos de tañido azul...¹³⁵⁶

¹³⁵³ Avérintsev (2011:49) señala que ya en la poesía temprana de Mandelshtam «no hay sentimiento sobre el cual no caiga una sombra del sentimiento contrario» (Нет чувства, на которое не ложилась бы тень противочувствия).

¹³⁵⁴ Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: «с ним мне не страшно!» Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства (Mandelshtam, 2010: 303).

¹³⁵⁵ Я чувствую непобедимый страх / В присутствии таинственных высот; / Я ласточкой доволен в небесах, / И колокольни я люблю полет! (Mandelshtam, 2009: 57).

¹³⁵⁶ Не кладите же мне, не кладите / Остроласковый лавр на виски, / Лучше сердце мое расколите / Вы на синего звона куски... (Mandelshtam, 2009: 234).

A. Zholkovski (2005) también señala que, de acuerdo con la teoría mandelshtamiana del «helenismo»¹³⁵⁷, «el cariño» es para el poeta una estrategia con la que el «yo» lírico intenta humanizar («helenizar») el mundo exterior indiferente compartiendo con él la calidez de los sentimientos humanos. En «No compares...», parece que «el cariño» suaviza el «sobresalto» y ayuda a establecer un contacto emocional con las llanuras, en principio hostiles.

v.3 A principios de 1937 las llanuras —el paisaje de la Rusia profunda por excelencia— aparecen en varios poemas de Mandelshtam como representación del exilio. La contradicción irresoluble entre la amplitud del espacio y la falta de libertad determina la ambigüedad de este paisaje, cuya percepción oscila constantemente entre el rechazo y la aceptación, el sufrimiento y el placer:

Disfrutas de la grandeza de las llanuras,
de la oscuridad, del frío y de la ventisca¹³⁵⁸.

¿Qué hemos de hacer con el perecimiento de las llanuras,
con el hambre alargada de su milagro?¹³⁵⁹

El milagro de la llanura que respira...¹³⁶⁰

¡Oh, ese vasto espacio lento y disneico!
Estoy saturado de él hasta el extremo...¹³⁶¹

El espacio plano de las llanuras contrasta con los anhelados paisajes montañosos de Crimea, el Cáucaso y la Europa mediterránea. Angustiado por la uniformidad del paisaje horizontal, el poeta acaba echando de menos incluso el relieve de los Urales («las orillas dentadas del Kama»¹³⁶²), su lugar inicial de exilio, más alejado y severo que Vorónezh. Aunque равенство («igualdad») no es una palabra usual para describir un paisaje, al lado de las «llanuras» es fácil interpretarla precisamente como «uniformidad», «monotonía», «falta de relieve», por lo tanto parece que el verso apunta a una reconciliación con el paisaje llano, y por ende con la realidad del destierro. Como suele ocurrir en la obra tardía de Mandelshtam, la elección del vocabulario parece motivada en primer lugar por la resonancia fonética, esta vez entre «llanuras» (*RAVNiny*) e «igualdad» (*RÁVENstvo*), que en ruso proceden de una raíz léxica común *rav(e)n*. Lo que diferencia a Mandelshtam, por ejemplo, de los futuristas es que en las combinaciones de palabras basadas en el sonido «lo que tiene valor para él es el nacimiento de un sentido nuevo» (допор емы рождением нового смысла, Guínzburg, 1974: 374). Así, teniendo en cuenta el sentido habitual de la palabra «igualdad», la «igualdad de las llanuras» se puede entender no solo como una referencia al paisaje llano de Vorónezh, sino también como una metáfora de una sociedad marcada por el igualitarismo. Recordemos que la misma raíz *rav(e)n* fue

¹³⁵⁷ Esta teoría ha sido desarrollada en el artículo «La palabra y la cultura» («Слово и культура», 1921): «El helenismo es [...] humanización del mundo circundante» (Эллинизм — это [...] очеловечение окружающего мира, Mandelshtam, 2010: 76).

¹³⁵⁸ Ты наслаждаешься величием равнин, / И мглой, и холодом, и вьюгой (Mandelshtam, 2009: 218).

¹³⁵⁹ Что делать нам с убитостью равнин, / С протяжным голодом их чуда? (Mandelshtam, 2009: 219).

¹³⁶⁰ Равнины дышащее чудо (Mandelshtam, 2009: 219).

¹³⁶¹ О, этот медленный, одышливый простор! (Mandelshtam, 2009: 219).

¹³⁶² На берегах зубчатых Камы (Mandelshtam, 2009: 219).

repetida dos veces en el v.1 (*ne sRÁVNivai*, «no compares», y *nesRAVNim*, «incomparable»), y esta resonancia invita a buscar correspondencias semánticas entre «comparación», «igualdad» y «llanuras» más allá del lenguaje estándar. Además, una combinación de sonidos repetida tantas veces es capaz, en potencia, de remitir a otras palabras fonéticamente cercanas, a modo de anagrama. Así, A. Zholkovski (2000: 179) señala que «el juego *con la igualdad de las llanuras* (*RÁVENstvo RAVNin*) hace pensar en el último refugio de Dante, Rávena (situada en una llanura), como un paralelo más [...] de Vorónezh»¹³⁶³. Finalmente, las resonancias fonéticas hacen que el texto se perciba como una especie de conjuro «mágicamente incuestionable» (магически бесспорным, Zholkovski, 2000: 161) a pesar de la ambigüedad del mensaje.

v.4 De nuevo, la misteriosa equiparación entre el «círculo del cielo» (*NEba krUG*) y la «dolencia» (*NEdUG*, un sinónimo culto de «enfermedad») podría estar motivada en primer lugar por la fonética. Pero esta resonancia, igual que en los vv.1 y 3, activa nuevas relaciones semánticas, que abren la posibilidad de múltiples interpretaciones ambivalentes. Por ejemplo, el círculo, como una trayectoria cerrada, podría ser un recordatorio doloroso («dolencia») de la falta de libertad, un «círculo vicioso» sin salida¹³⁶⁴ (Zholkovski, 2000: 161). También se puede trazar un paralelo ambivalente con la visión nostálgica de Florencia y a la vez con los círculos del infierno dantesco, que el propio Mandelshtam describió en el *Coloquio sobre Dante* como una experiencia del exilio (Surat, 2016a):

Los anillos del infierno no son otra cosa que los círculos saturnales de la emigración. Para un proscrito, la propia ciudad única, prohibida y perdida para siempre está dispersada por doquier; él está rodeado de ella. Me dan ganas de decir que el *Inferno* está rodeado de Florencia. En Dante, las ciudades italianas —Pisa, Florencia, Lucca, Verona—, estos pequeños planetas civiles, se estiran formando un anillo monstruoso...¹³⁶⁵

Por otro lado, en la poesía rusa la palabra недуг («dolencia, enfermedad, tormento») se utiliza muchas veces en un sentido traslaticio, como metáfora tradicional del amor (сердечный недуг, «dolencia del corazón») o incluso para referirse a la inspiración poética:

Un demonio poseía
mis juegos, mi ocio;
volaba por doquier detrás de mí,
me susurraba sonidos deliciosos,
y de una dolencia grave, ardiente

¹³⁶³ Игра с равенством равнин наводит на мысль о последнем прибежище Данте, Равенне (расположенной на равнине) как еще одной [...] параллели к Воронежу.

¹³⁶⁴ En otro poema de 1937 («Al lado de Koltsov», «Я около Кольцова», Mandelshtam, 2009: 217), el destierro también se conceptualiza a través de una imagen circular: la anilla para marcar aves o el aro para sujetar a otros animales.

¹³⁶⁵ Кольца ада — не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеем всюду; он им окружен. Мне хочется сказать, что *Inferno* окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта — Пиза, Флоренция, Лукка, Верона — эти малые гражданские планеты — вытянуты в чудовищное кольцо (Mandelshtam, 2010: 192).

estaba llena mi cabeza¹³⁶⁶.

Por lo tanto, la equiparación del cielo con la dolencia también es ambivalente y puede entenderse como «el cielo me hace sufrir» o como «no dejo de pensar en el cielo, estoy obsesionado con él».

vv.5-6 El «aire sirviente» recuerda a Ariel, el espíritu aéreo que en la *Tempestad* de Shakespeare obedece al mago Próspero en su exilio (Ronen, 1983: 131). En el poema, sin embargo, el poeta desterrado parece esperar en vano, probablemente porque el aire no tiene ninguna noticia grata que traerle. En estos versos, de nuevo, hay una repetición de palabras etimológicamente relacionadas entre sí: «SERVIDor» (*SLUGué*) y «SERVICio» (*uSLUGui*). El elemento *-UG-* reverbera en otras repeticiones, ya sin ningún tipo de vínculo etimológico: *ispUGom* («susto») — *krUG* («círculo») — *nedÚGom* («dolencia») — *dUGué* («arco»), reforzando la impresión de una fórmula mágica.

v.7 Дуга (*DUGá*) significa «arco» en el sentido geométrico, es decir, «porción de una curva comprendida entre dos puntos» (RAE, 2014). Su aparición en el poema es anticipada por la sonoridad de las palabras *krUG* («círculo») y *neDUG* («dolencia»). Teniendo en cuenta que un arco puede entenderse como parte de un círculo, parece que la trayectoria de la navegación imaginaria se sitúa en el «círculo del cielo». El uso del verbo плавать («navegar, nadar, flotar»), que se utiliza para describir no solo el movimiento en el agua, sino también el desplazamiento de las nubes (облака плывут, «las nubes flotan») o de la luna en el cielo, corrobora esta impresión. Es fácil asociar ese arco celestial con el arco iris, sobre todo porque en ruso, como en español, la palabra *ráDUGA* («arco iris») incluye la palabra *DUGÁ* («arco»). Por otro lado, para Mandelshtam, la imagen del arco tiene que ver con el impulso creativo del ser humano y de la naturaleza, puesto que, a diferencia de una línea recta, permite habitar el espacio vacío llenándolo de formas tridimensionales:

Coged cualquier punto y unidlo con una línea recta a través de un haz de coordenadas. Luego prolongad estas coordenadas que atraviesan la línea recta bajo distintos ángulos para crear otro segmento de la misma longitud, unidlas entre ellas, ¡y obtendréis una figura convexa!¹³⁶⁷

En este sentido, la función del arco como línea curva (дуга) es la misma que el poeta atribuyó en su momento a la arquitectura y, por extensión, a cualquier arte: «Construir significa luchar contra el vacío, hipnotizar el espacio»¹³⁶⁸. Con su potencial de tridimensionalidad arquitectónica, el arco se convierte en una manera de burlar el exilio y la horizontalidad de las llanuras, dotándola de una dimensión vertical¹³⁶⁹. De hecho, las

¹³⁶⁶ Какой-то демон обладал / Моими играми, досугом; / За мной повсюду он летал, / Мне звуки дивные шептал, / И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава (Pushkin, 1950, II: 189).

¹³⁶⁷ Возьмите любую точку и соедините ее пучком координат с прямой. Затем продолжите эти координаты, пересекающие прямую под разными углами, на отрезок одинаковой длины, соедините их между собой, и получится выпуклость! (Mandelshtam, 2010: 321).

¹³⁶⁸ Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство (Mandelshtam, 2010: 24-25).

¹³⁶⁹ En el contexto metapoético (por ejemplo, en algunas *Octavas*, «Восьмистишия», Mandelshtam, 2009: 184-185), la forma de arco suele aparecer al lado de la metáfora de la escritura como tejeduría: para que el tejido de un texto se convierta en un fenómeno poético, hay que dotarlo de tridimensionalidad (дуговая

colinas que surgen en el v.10 llenan de arcos¹³⁷⁰ el paisaje plano de Vorónezh, suavizando su horizontalidad (Gaspárov, M., 1996: 89). Por otro lado, la trayectoria en forma de arco representa una manera típicamente mandelshtamiana de afirmar la unidad del mundo conectando entre sí lugares lejanos —Vorónezh y la Toscana, San Petersburgo y Venecia, etc.— como si fueran puntos de una misma circunferencia (Surat, 2016a). La trayectoria del arco, en principio, hace posible romper el círculo vicioso, pero el desplazamiento no acaba de realizarse (Zholkovski, 2000: 161). El verbo que describe la intención (собирался плыть, «me disponía a navegar») no es exactamente el mismo que describe el movimiento (плавал, «navegaba, flotaba, iba a la deriva»). En ruso, los verbos de movimiento suelen tener dos variantes, una para referirse a un movimiento que avanza hacia un punto determinado y otra para describir un movimiento circular, de ida y vuelta o simplemente carente de rumbo, un movimiento que no lleva a ninguna parte. El primero es el que denota la intención del «yo» lírico («me disponía a navegar») y el segundo es el que describe la realización de esa intención («navegaba, flotaba por el arco»). Tal y como señala A. Zholkovski (2000: 161), todos los predicados en el poema denotan acciones que no se acaban de realizar (cf. v.8 «los viajes que no empezaban»), es decir, la realidad paralizante del destierro hace imposible la huida deseada.

v.8 En Vorónezh, según el recuerdo de Nadezhda Mandelshtam, el poeta se sentía muy angustiado por la prohibición de viajar, y trataba de contrarrestar la sensación de privación con viajes imaginarios, también una especie de «viajes que no empezaban»:

Italia seguía presente en nuestra casa a través de poetas o conjuntos arquitectónicos italianos. O. M. me invitaba a dar un paseo bajo el baptisterio florentino, y este paseo no le aportaba menos alegría que salir a la plazoleta delante de la casa... Se iban sucediendo las épocas del año. O. M. decía: «Eso también es un viaje, esto no me lo pueden quitar...»¹³⁷¹.

v.9 Si en la poesía temprana el cielo no era más que un espacio vacío e inquietante, completamente ajeno al ser humano¹³⁷², en Vorónezh «germina una percepción diferente del cielo» (пропастает иное отношение к небу, Surat, 2013), que lo acerca al mundo terrenal. Con todo, es una percepción ambivalente. En los «Versos del soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 229) el firmamento se convierte en una prolongación de los campos de batalla de una futura guerra mundial y amenaza con convertirse en una «tumba aérea» (воздушная могила),

пастыжка, «estiramiento en forma de arco», Mandelshtam, 2009: 185) tensándolo e hinchándolo como una cúpula o una vela (Kantor, 1991: 63). El mismo concepto de «estiramiento en forma de arco» aparece en el *Viaje a Armenia* («Путешествие в Армению», Mandelshtam, 2010: 323), mientras que en el *Coloquio sobre Dante* (Mandelshtam, 2010: 176) la genialidad poética del florentino se relaciona con la trayectoria curva que adoptan los barcos de vela para maniobrar. Para un análisis detallado de la función de las líneas curvas y especialmente los arcos en la obra de Mandelshtam, cf. Weinstein (2005).

¹³⁷⁰ En el *Viaje a Armenia* el poeta habla de «arcos superciliares de las colinas» (надбровные дуги холмов, Mandelshtam, 2010: 323).

¹³⁷¹ Италия по-прежнему жила у нас в доме итальянскими поэтами, архитектурными ансамблями. О.М. звал меня погулять под флорентийской крещальней, и эта прогулка радовала его не меньше, чем выход на площадку перед домом... Менялись времена года. О.М. говорил: «Это тоже путешествие, и его нельзя отнять...» (Mandelshtam, N., 2014: I, 286).

¹³⁷² Recordemos, por ejemplo, «Me estremezco de frío» («Я вздрагиваю от холода», Mandelshtam, 2009: 55), donde un mensaje que viene del cielo se percibe como una desgracia, o «el pecho vacío del cielo» (неба пустую грудь) en «Odio la luz...» («Я ненавижу свет...», Mandelshtam, 2009: 56).

quizás para la humanidad entera. Por otro lado, en varios textos posteriores que M. Gaspárov (1995: 365) caracteriza como «un pequeño ciclo de poemas sobre el cielo, marcados por una tensión visionaria»¹³⁷³, el contacto con el firmamento, directo y a través de Dante o Leonardo da Vinci, se convierte en una experiencia íntima comparable a una epifanía, una especie de «reconciliación con el cielo» (примирение с небом, Surat, 2013). «No compares...» forma parte de ese ciclo.

v.10 Тоска (*toská*), que traducimos aquí como «angustia», se considera uno de los «conceptos clave» (ключевые концепты) de la visión del mundo plasmada en la lengua rusa (Zalizniak *et al.*, 2012: 12), sin análogos adecuados en otros idiomas. En español, dependiendo del contexto, podría ser «angustia», «nostalgia» o «añoranza», pero ninguna de estas versiones da cuenta cabal de lo que implica тоска. Utilizando el método de los «primitivos semánticos», desarrollado por Anna Wierzbicka, Zalizniak *et al.* (2012: 27) han formulado la siguiente descripción:

Тоска (*toská*) es lo que siente una persona que desea algo sin saber exactamente qué, y tan solo sabe que es inaccesible. Cuando el objeto de la тоска (*toská*) puede ser determinado, normalmente es algo perdido que tan solo se conserva en recuerdos difusos¹³⁷⁴.

Es muy habitual relacionar este sentimiento con las llanuras infinitas del paisaje ruso: «Тоска es una prolongación infinita del espacio [...] no interrumpido por nada, sin cualidades, plano, llano y uniforme. [...] Es un espacio demacrado, completamente vacío»¹³⁷⁵. En la literatura, de Pushkin y Gógol a Blok y Yesenin, la angustia provocada por los vastos espacios del país constituye un *topos* casi inevitable, sobre todo en la descripción de viajes: дорожная тоска («la angustia del camino») se presenta como una reacción natural ante la monotonía y la amplitud del paisaje que rodea al viajero. Por lo tanto, era de esperar que la «igualdad de las llanuras» provocara precisamente ese tipo de sensación. Lo que sí resulta sorprendente es el epíteto ясная («clara») como característica de un sentimiento que se suele describir como confuso, vago, indefinido¹³⁷⁶. El oxímoron ясная тоска («angustia clara, luminosa, serena») se suele entender como una paráfrasis de la frase печаль моя светла («mi tristeza es luminosa»), que aparece en el poema de Pushkin «Sobre las colinas de Georgia yace la tiniebla nocturna» («На холмах Грузии лежит ночная мгла», 1829)¹³⁷⁷. De esta manera, como apuntó Y. Toddes (2019: 479), en «No compares...» «al lado de Dante “clarear” Pushkin» (рядом с Данте «яснеет» Пушкин). Leído aisladamente, aprovechando la pausa métrica, el v.10 sigue teniendo sentido, porque el verbo отпускать («soltar, dejar ir») se usa en expresiones como боль не отпускает («el dolor no amaina», literalmente *«el dolor no (me) suelta», Zholkovski, 2000: 163). Dentro del verso, *toSKÁ* («angustia») y *ne otkuSKAet* («no suelta, no deja

¹³⁷³ Небольшой цикл визионерски напряженных стихов о небесах.

¹³⁷⁴ Тоска — это то, что испытывает человек, который чего-то хочет, но не знает точно, чего именно, и знает только, что это недостижимо. А когда объект тоски может быть установлен, это обычно что-то утерянное и сохранившееся лишь в смутных воспоминаниях (Zalizniak *et al.*, 2012: 27).

¹³⁷⁵ Тоска — это бесконечная долгота пространства [...], ничем не прерываемого, бескачественного, плоского, равнинно-однообразного. [...] Это тощее пространство, ничем не заполненное (Erstein, 1998: 19).

¹³⁷⁶ Zholkovski (2000: 166) señala que el epíteto más habitual para тоска es неясная («indistinta, vaga», literalmente *no-clara).

¹³⁷⁷ Pushkin (1950, III: 112).

ir») están unidos por la repetición del elemento *SKA*, pero la resonancia más significativa ocurre entre el v.10 y el v.12, entre *TOSKÁ* y *TOSCAna*.

v.11-12 El paisaje que antes se presentaba como irremediabilmente llano se transforma adquiriendo un relieve suavizado, las colinas, que a la vez remiten a las «colinas de Georgia» (холмы Грузии) del poema de Pushkin y al paisaje renacentista de la Toscana. El nombre de la región italiana añorada por Dante forma una resonancia paronomástica con *тоска* («angustia»): *TOSCAna* – *TOSKÁ*¹³⁷⁸. C. Cavanagh (1995: 277) considera que esta pareja sonora constituye «una perfecta rima cultural» (*a perfect cultural rhyme*): la Toscana de Dante entra en Rusia a través de una palabra intrínsecamente rusa, *toská*, y esta «etimología poética» apunta a un parentesco entre ambas culturas. El vínculo entre Rusia e Italia se refuerza con otra correspondencia fonética y semántica: las colinas de la Toscana «clarean», y la angustia del poeta atado a la tierra de Vorónezh es «clara». Por otro lado, el epíteto *всечеловеческий* («de la humanidad entera», literalmente *«omnihumano»») que caracteriza al paisaje italiano, recuerda otro contexto en el que Mandelshtam usó la palabra *toská*. Según Nadezhda Mandelshtam (2014: I, 336), cuando en uno de los pocos recitales que tuvo el poeta en los años treinta alguien le preguntó por el acmeísmo, él dijo: «El acmeísmo es la nostalgia (*тоска*) por la cultura universal». El Mediterráneo y especialmente Italia eran para Mandelshtam «una tierra sagrada, donde había empezado la historia que, a través la tradición, llegó a formar la cultura cristiana de Europa»¹³⁷⁹. Parece que la angustia relacionada con la Toscana tiene mucho que ver con esa añoranza de la cultura universal. Dicho esto, resulta paradójico que en el poema este sentimiento sirva para justificar la imposibilidad de huir a Italia, presentarla como una renuncia voluntaria y no como una imposición. M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 669) entiende esta aceptación del exilio como una esperanza de que Rusia también acabe formando parte de la «cultura universal»:

Me angustio bajo este cielo y sueño con otro, el italiano, pero mi angustia es clara (una reminiscencia de Pushkin) porque sé: las colinas de Vorónezh todavía jóvenes también aportarán algo a la cultura universal¹³⁸⁰.

Por su parte, A. Zholkovski (2000: 171) ve ahí una especie de autoengaño: Mandelshtam se ampara en la autoridad de Pushkin para justificar su compromiso con el exilio, de manera que «parece que lo que no le deja ir a visitar a Dante o a Shakespeare es una fidelidad secreta a Pushkin»¹³⁸¹. Con todo, quedarse con Pushkin no significaba para Mandelshtam renunciar a la tradición europea, sino asimilarla como lo había hecho el

¹³⁷⁸ En otros casos Mandelshtam habla de la «angustia florentina» (флорентийская... тоска, Mandelshtam, 2009: 234) o de la «nostalgia por Florencia» (тоска по Флоренции, Mandelshtam, 2010: 197), de manera que el nombre de la Toscana no aparece, pero se adivina en la palabra *toská* a modo de anagrama.

¹³⁷⁹ Средиземноморье было для него священной землей, где началась история, которая путем преемственности дала христианскую культуру Европы (Mandelshtam, N., 2014: I, 337).

¹³⁸⁰ Я тоскую под здешним небом и мечтаю об ином, итальянском, но тоска моя ясна (реминисценция из Пушкина), потому что я знаю: молодые еще воронежские холмы тоже скажут слово в мировой культуре.

¹³⁸¹ Получается, что к Шекспиру и Данте Мандельштама не отпускает тайная приверженность Пушкину.

poeta decimonónico, «el único que se había acercado a la comprensión verdadera y madura de Dante»¹³⁸².

¹³⁸² Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта (Mandelstam, 2010: 414).

Para que, compañera del viento y las gotas

Tal y como consta en el único autógrafo conservado¹³⁸³, el poema fue escrito en Vorónezh el 18 de marzo de 1937. Nadezhda Mandelshtam (2014, II: 810-811) creía que la versión del autógrafo, compuesta por seis estrofas, era una variante temprana que el poeta acabó reduciendo a tan solo dos: la segunda y la quinta. Esta versión corta, fácilmente interpretable como un mensaje contra el régimen, se conservaba transcrita con un código secreto y tan solo fue apuntada de manera convencional varios años después, reconstruida a partir de la memoria de la viuda. Con todo, hoy en día se considera definitiva la versión del autógrafo, que con más probabilidad refleja la voluntad del autor (Mets en Mandelshtam, 2009: 663). Además, en una lista de poemas de principios de 1937¹³⁸⁴, preparada por el propio Mandelshtam, este texto se denomina «Un relieve de Saqqara» («Рельеф из Саккара»), en referencia a la primera estrofa que solo está en la versión larga. En la trayectoria mandelshtamiana, en más de una ocasión una obra de pintura o arquitectura sirvió de punto de partida para la creación poética. En Vorónezh, donde las posibilidades de disfrutar de grandes obras eran muy limitadas, la relación de su poesía con el arte se volvió especialmente intensa y fructífera, como por un efecto de compensación. El poeta, que soñaba con volver a Moscú para ir a ver a los impresionistas¹³⁸⁵, trataba de aliviar su nostalgia visitando el Museo de Bellas Artes de Vorónezh y viendo libros de arte. El poema «De una larga sed el deudor culpable» («Длинной жажды должник виноватый», Mandelshtam, 2010: 239) está con toda seguridad inspirado en la colección de cerámica griega, una de las más ricas del museo (Shtémpel, 2008: 52), y el poema sobre las catedrales de Reims y Laón¹³⁸⁶ remite a las ilustraciones de un libro que los Mandelshtam tenían en casa junto con varios otros álbumes. Es probable que en alguno de ellos figuraran también los relieves de Saqqara y su famosa pirámide. Como otras muchas veces en la obra mandelshtamiana, las impresiones de un monumento concreto desencadenan una compleja secuencia de asociaciones que llevan más allá de la obra como tal. En este poema, la referencia al arte egipcio reaviva la visión de Egipto como ejemplo de una «arquitectura social» deshumanizadora que el poeta ya había formulado en el artículo «El humanismo y la actualidad» («Гуманизм и современность», 1923) con un guiño bastante obvio a la realidad del momento:

Hay épocas que dicen que no les importa el ser humano, que hay que usarlo como se usan los ladrillos o el cemento, que no hay construir para él, sino aprovecharlo como material de construcción. La arquitectura social se dimensiona a partir de la escala humana. A veces

¹³⁸³ Se encuentra en el Archivo estatal de literatura y arte de Rusia (RGALI), https://mandelstam.hse.ru/data/2017/02/14/1168015172/rgali_f1893op2d1l9.jpg [última consulta 03.10.2022]. No se sabe por qué el autógrafo no se quedó en el archivo personal de Mandelshtam ni cómo llegó a esa institución varios años después de la muerte del poeta. La viuda no tuvo noticia de él hasta varios años después y probablemente por eso no lo tomó en serio, aunque tampoco dudó de su autenticidad.

¹³⁸⁴ Se conserva en el archivo de Mandelshtam, en la Universidad de Princeton, entre los papeles referentes a los *Cuadernos de Vorónezh* https://findingaids.princeton.edu/catalog/C0539_c71 [última consulta 01.10.2022].

¹³⁸⁵ De hecho, fue lo primero que hizo al volver a la capital en mayo de 1937, sin abrir siquiera las maletas y sin saber dónde, cómo y de qué iba a vivir (Mandelshtam, N., 2014: I, 305).

¹³⁸⁶ «He visto un lago puesto en vertical» («Я видел озеро, стоявшее отвесно», Mandelshtam, 2009: 232).

se vuelve hostil para el hombre y nutre la propia grandeza de su humillación e insignificancia. Los cautivos asirios se agitan como polluelos a los pies de un rey gigantesco; los guerreros, que representan el poder de un Estado hostil para el ser humano, matan con sus largas lanzas a los pigmeos atados, y los egipcios y los constructores egipcios tratan a la masa humana como un material que no puede faltar, que tiene que ser suministrado en cualquier cantidad¹³⁸⁷.

A la inhumanidad del modelo arquitectónico y social egipcio Mandelshtam (2010: 156) contrapuso la armonía orgánica del gótico, recurriendo a las mismas definiciones que había utilizado en sus artículos tempranos¹³⁸⁸ y en el poema «Notre Dame» (1912):

El juego libre de contrapesos y fuerzas, una sociedad humana pensada como un bosque arquitectónico complejo y denso, donde todo tiene sentido, todo es individual y cada elemento particular refleja la totalidad del grandioso edificio y se refleja en él¹³⁸⁹.

En «Para que, compañera del viento y de las gotas», el contraste entre la grandeza mecánica e inmóvil de lo egipcio y la humanidad dinámica del gótico se vuelve todavía más flagrante, puesto que esta vez los valores del gótico no están representados por una catedral, sino por un ser humano: el poeta François Villon. M. Gaspárov (2000: 39) resume así el sentido de esta oposición:

El estatalismo egipcio es una nimiedad, tanto en la grandeza falsa de sus pirámides como en su desvelo hipócrita por los muertos, mientras que la personalidad humana es todopoderosa, le pertenece tanto el mundo terrenal, inagotable como un cráneo pensante, como el mundo celestial, donde Villon, como el buen ladrón, está sentado al lado de Cristo¹³⁹⁰.

Para F. Uspenski (2014: 96), el tema principal del poema es la falsa y la verdadera inmortalidad: «Los reyes que dibujan garzas y dotan a los muertos de todo tipo de trastos se contraponen a Villon, que se ha ganado un lugar en el cielo»¹³⁹¹. No es una casualidad que Mandelshtam eligiera la figura heterodoxa e irreverente de Villon para hablar de la inmortalidad de la poesía y de la oposición entre el poeta y el Estado, trazando un paralelo obvio con su propia situación. La autoidentificación con el autor del *Grand Testament* es una constante en el pensamiento mandelshtamiano desde el artículo temprano «François

¹³⁸⁷ Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством. Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве (Mandelshtam, 2010: 125).

¹³⁸⁸ «La mañana del acmeísmo» y «François Villon».

¹³⁸⁹ Свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где всё целесообразно, индивидуально и каждая часть аukaется с громадой.

¹³⁹⁰ Египетская государственность – ничтожна, как во мнимом величии пирамид, так и в притворной заботе о мертвецах; а человеческая личность – всеильна, ей принадлежит и земной мир, неисчерпаемый, как мыслящий череп, и небесный мир, где Виллон, как голгофский разбойник, восседает рядом с Христом.

¹³⁹¹ Цари, которые рисуют цапель и наделяют мертвецов всякой всячиной, противопоставляются Виллону, который завоевал себе место на небе.

Villon» (1913)¹³⁹², en el que la imagen del protagonista, recreada con cariño e ironía, refleja varios rasgos que Mandelshtam reconocía en sí mismo:

Villon vivió en París, sin conocer un minuto de tranquilidad, como una ardilla que da vueltas en la rueda. Amaba en sí mismo a un bichito carnívoro enjuto y tenía un gran apego al propio pellejillo desgastado¹³⁹³.

Según la viuda del poeta, «Mandelshtam se veía exactamente como un bichito enjuto y desgastado, al que se parecía asombrosamente»¹³⁹⁴. De la misma manera, los rasgos que él destacaba en la poesía de Villon eran fundamentales para su propia poética. Así, al atribuir al poeta francés el lema *du mouvement avant toute chose*¹³⁹⁵, Mandelshtam revela el papel fundamental que el movimiento juega en su propia visión del mundo y de la poesía (Panova, 2003: 263). Más tarde, la experiencia de la marginación, la cárcel y el exilio no hace más que reforzar esa identificación: cuando las cosas se ponen más difíciles que nunca, el poeta afirma que hay que «villonear» (виллонить)¹³⁹⁶, es decir, mostrar la misma picardía y despreocupación que la tradición romántica atribuía al bardo francés.

El poema, salvo el último verso, está escrito en trímetros anapésticos (anapesto de tres pies). En 1937, especialmente en marzo, esta opción métrica se convierte en predominante y aparece en varios grupos de poemas de temática muy variada. Las rimas son cruzadas, llanas o dactílicas (esdrújulas) en los versos impares y agudas en los pares (AbAb o dbdb). La única rima inexacta, y por lo tanto la más llamativa para el oído ruso, es la que incluye el nombre de Villon, enfatizándolo: *pravá – François*. Igual de llamativo es el último verso, un dólnik de tres ictus, típico de la poesía modernista, que contrasta con el metro clásico del resto del poema.

Para que, compañera del viento y de las gotas,
la arenisca los conservara dentro,
los reyes garabatearon una multitud de garzas
y botellas dentro de botellas.

- 5 Se adornaba de perrerías selectas
la vergüenza estatal de los egipcios,
dotaba a los muertos de todo tipo de trastos

¹³⁹² 1913 es el año de publicación en la revista *Apollón*, junto a varios poemas de Villon traducidos por Gumiliov. Es probable que el artículo fuera acabado un año antes (Mets en Mandelshtam, 2010: 478) y se gestara durante la estancia del poeta en París, donde asistió a un curso de Joseph Bédier sobre la poesía francesa medieval.

¹³⁹³ Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой (Mandelshtam, 2010: 19).

¹³⁹⁴ Именно таким сухопарым и потрепанным зверьком ощущал себя сам Мандельштам и действительно был на него удивительно похож (Mandelshtam, N., 2014: II, 314).

¹³⁹⁵ Una paráfrasis evidente del verso de Verlaine, *De la musique avant toute chose*.

¹³⁹⁶ Cf. Grigóriev, Petrova (1977: 188).

y se eriza con la nimiedad de las pirámides.

10 Otra cosa es mi favorito consanguíneo,
el bardo consolador y pecador,
todavía se oye el crujir de tus dientes,
demandante del polvo despreocupado.

15 Tras desovillar entre dos testamentos
el ovillo de propiedades faltas de voluntad
y tras ofrecer en la despedida, en los chillidos,
un mundo profundo como una calavera,

20 al lado del gótico vivió briboneando
sin importarle un bledo los derechos de las arañas,
estudiante insolente y ángel hurtador,
el incomparable Villon François.

Es un ladrón del clero celestial,
no hay nada vergonzoso en estar sentado a su lado,
y justo antes del óbito del universo
estarán tintineando las alondras...

vv.1-2 El material que se utilizó para «conservar dentro» a los faraones muertos —o sea, para construir las pirámides— era la piedra caliza. La arenisca es también una roca sedimentaria y un material de construcción usado desde la Antigüedad. Mandelshtam, que nunca se preocupó especialmente por la exactitud terminológica, pudo haber preferido nombrar la arenisca (песчаник) porque esta palabra en ruso, igual que en español, proviene de «arena» (песок). En el contexto del poema, parecen pertinentes las asociaciones de la arena con el desierto, las cantidades incuantificables (cf. ¿Quién puede contar los granos de la arena del mar, las gotas de lluvia, o los días de la eternidad? Eclesiástico 1:2) y el paso del tiempo. La definición de la arenisca como «compañera del viento y de las gotas» podría ser una alusión a *Exegi monumentum aere perennius* (Hor. *Carm.* 3.30), con su mención de la lluvia y del viento como fuerzas destructoras (Uspenski, F. 2014: 90). No queda claro por qué la arenisca, que protege de ellos, es su «compañera» y no su adversaria, pero lo que se deja entender es que todos estos elementos tienen cierto parentesco o complicidad que los une. El tono irreverente con el que el poema presenta la civilización egipcia se percibe ya en el v.1: приятель («compañero, colega») es una palabra más coloquial que друг, «amigo», y puede, por un lado, usarse como un vocativo familiar o vulgar (similar a «¡joye, colega!»), y por otro, denotar una relación más superficial y menos comprometida que la amistad. La primera impresión es que en el mundo egipcio nada va en serio.

vv.3-4 El tono se vuelve sarcástico: los faraones no han mandado grabar relieves dentro de sus mausoleos, sino que los «garabatearon» (нацарапали), un verbo que hace pensar en unas palabras escritas torpemente o en un alumno que estropea su pupitre. Las «garzas» podrían ser tanto Bennu (garzas egipcias), representadas con frecuencia en el arte funerario, como una referencia jocosa al ibis sagrado (Musátov, 2000: 520). En cuanto a las «botellas», la mayoría de los comentaristas coinciden en que se trata, por un lado, de la representación simbólica de la corona blanca de los faraones, cuya silueta se asemeja a una botella (Gaspárov, M., 2000: 39). Las otras botellas, dentro de las cuales aparecen las garzas y las coronas, podrían ser tanto los cartuchos que rodean los mensajes jeroglíficos como las cámaras funerarias y los sarcófagos dentro de las pirámides (Uspenski, F. 2014: 91). La sintaxis de toda la estrofa es tan intrincada que permite varias lecturas. Por ejemplo, el v.4 reza literalmente «y botellas dentro de botellas los reyes» (бутылок в бутылках цари), por lo tanto es posible leerlo también como «los reyes que estaban dentro de botellas (o llevaban botellas puestas en la cabeza) garabatearon otras botellas». Según F. Uspenski (2014: 92), la compleja estructura sintáctica podría ser una representación icónica de la escritura jeroglífica y el proceso de su desciframiento. La repetición de la sílaba *t*sa, *naTSArápali* (garabatearon) – *TSÁpel* (garzas) – *TSArí* (reyes), no resulta eufónica para el oído ruso y acentúa el efecto de burla.

v.5 En la segunda estrofa el tono se crispa más todavía y recuerda el de la *Cuarta prosa* («Четвертая проза», 1930), donde la indignación del poeta se expresa de la manera más violenta:

Soy el único en Rusia quien trabaja con la voz, y a mi alrededor la canalla rematada (literalmente *densoperruna) escribe. ¡Qué demonios voy a ser escritor! ¡Fuera de aquí, so idiotas!¹³⁹⁷

Aquí también la invectiva contra el Estado egipcio tiene una etimología «perruna». En ruso, la palabra собачина, que aquí traducimos como «perrerías», puede significar «carne de perro», «piel de perro» u «olor a perro», pero en la práctica casi no se utiliza. Los comentaristas coinciden en que en el contexto del poema tiene que significar algo distinto, aunque, evidentemente, conserva la connotación de insulto relacionada con la palabra «perro». V. Musátov (2000: 520) relaciona esta expresión con los dioses egipcios, especialmente Anubis, por su cabeza de perro o chacal. F. Uspenski (2014: 87) considera que, aparte de la asociación mitológica, en esta palabra podría actualizarse la idea de «insultarse mutuamente, soltar improperios», que en ruso se plasma en distintos verbos relacionados con imágenes «perrunas» (лаяться, literalmente «ladrarse» o собачиться, literalmente «perrearse»). Esta hipótesis se confirma, al menos en parte, por la combinación con el adjetivo отборный, que no solo significa «selecto», sino también «especialmente fuerte», cuando se trata de un improperio. Parece que el Estado egipcio y por extensión otros sistemas políticos «hostiles al ser humano» (враждебные человеку, Mandelshtam, 2010: 125) se adornan de insultos o de otra cosa igualmente violenta y repugnante. Siempre según Uspenski (2014: 87), es probable la asociación con los gritos y los insultos que los capataces dirigen a los esclavos que trabajan en la construcción de las pirámides.

v.6 Este es el verso más comprometido del poema, porque la «vergüenza estatal» (государственный стыд) se asocia fácilmente con «el sistema estatal/político» (государственный строй), un término muy usado en el lenguaje propagandístico de la época (Uspenski, F. 2014: 58). Según Nadezhda Mandelshtam (2014: II, 811), el poeta a veces recitaba la versión corta del poema, sustituyendo «vergüenza» (стыд) por «sistema» (строй), sin preocuparse por la desaparición de la rima¹³⁹⁸. Las metáforas basadas en este tipo de expresiones, en las que detrás de la palabra que figura explícitamente en el texto se adivina otra implícita, fonéticamente similar, que suele aparecer en la misma expresión en el lenguaje estándar, han sido descritas como uno de los elementos clave del lenguaje mandelshtamiano (Uspenski, B., 1994).

v.7 En un principio, Mandelshtam asoció lo egipcio con su idea del «helenismo» como humanización del entorno y el día a día a través de la cultura:

Finalmente, el helenismo es la barca funeraria de los muertos egipcios, en la que se coloca todo lo necesario para que el ser humano pueda seguir su peregrinación terrenal, incluido un jarro aromático, un espejito y un peine¹³⁹⁹.

¹³⁹⁷ Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки! (Mandelshtam, 2010: 350).

¹³⁹⁸ Como otras afirmaciones susceptibles de reforzar el mito del poeta como luchador contra el totalitarismo, este testimonio de su viuda debería leerse con cierta precaución.

¹³⁹⁹ Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется всё нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня (Mandelshtam, 2010: 76).

En el poema, este mismo ritual se describe con la expresión coloquial y despectiva *всякая всячина* (*vsiákaiia vsiáchina*, literalmente *cualquier cualquierada), «trastos varios, batiburrillo». Con ello, la preocupación por los difuntos, que antes parecía enternecedora, se presenta como absurda e inútil. Para referirse a los muertos, Mandelshtam usa la palabra *мертвецы*, que presupone una distancia emocional y cierta cosificación. Por ejemplo, así es como se suelen denominar los difuntos en los cuentos populares de miedo. En el contexto de un estado totalitario, donde los vivos se deshumanizan y se convierten en un material de construcción más, los homenajes a los muertos parecen insultantemente inapropiados (Gaspárov, M. 2000: 39).

vv.8 Пустячок —la característica de las pirámides que traducimos aquí como «nimiedad»— es un diminutivo de la palabra *пустяк*, «bagatela, futilidad», por lo tanto, se trata de algo especialmente insignificante. El verbo *торчать*, «asomarse, erizarse, estar tieso» también es muy coloquial y suele utilizarse en contextos cotidianos, por ejemplo, «tener los pelos de punta» o «tener las orejas de soplillo», por ello su combinación con las pirámides resulta chocante. En el contexto de la época, esta insistencia en la nimiedad de la grandeza egipcia tiene una implicación política bastante obvia, basada en las «asombrosas semejanzas entre el rito funerario egipcio con el soviético, desde las estelas u obeliscos hasta el mausoleo en la Plaza Roja»¹⁴⁰⁰, y en semejanzas no menos llamativas entre la construcción de las pirámides y las obras faraónicas de la época de Stalin, en las que se usaba el trabajo forzado de los presos.

vv.9-10 Aunque todo el poema está impregnado de valoraciones abiertamente subjetivas, la única referencia directa al sujeto lírico aparece aquí, en forma de pronombre posesivo: el poeta profesa su amor por Villon e insiste en su propio parentesco con él. Para caracterizar a Villon, forma un adjetivo compuesto *ad hoc*, *утешительно-грешный*, que se puede entender como «consolador y pecador», o bien como «reconfortantemente pecador». En todo caso, la primera parte tiñe la segunda de connotaciones positivas.

vv.11-12 «El crujir de tus dientes» parece sugerir que el poeta pecador está en el infierno, tal y como se describe en los Evangelios: «Y al siervo inútil echadle en las tinieblas de afuera; allí será el lloro y el crujir de dientes» (Mateo 25:30, señalado por Musátov, 2000: 521). Con todo, la suerte póstuma de Villon es ambigua: en el verso siguiente no aparece como acusado, sino como «demandante». Esta contradicción nos remite al artículo temprano de Mandelshtam sobre el poeta francés, en el que se dice que Villon «supo combinar en una sola persona al demandante y al acusado. [...] Es cariñoso, atento, cuidadoso consigo mismo, pero no en mayor medida que un buen abogado con su cliente»¹⁴⁰¹. Aunque la expresión «demandante del polvo despreocupado» es un tanto oscura, el artículo de 1913 ayuda a entender que Villon defiende los derechos de su propio cuerpo mortal y su propia vida disoluta, exigiendo reparación a los jueces terrenales o

¹⁴⁰⁰ Поразительные переключки египетского заупокойного ритуала с советским, от стел-obeliskов до мавзолея на Красной площади (Musátov, 2000: 521). Recordemos también la momificación de Lenin y la creación de todo un panteón de héroes de la revolución con sus respectivos monumentos y ritos para venerarlos.

¹⁴⁰¹ Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика. [...] Он нежен, внимателен, заботлив к себе не более, чем хороший адвокат к своему клиенту (Mandelshtam, 2010: 17).

celestiales que lo hayan juzgado. Para Mandelshtam (2010: 17), Villon, como «un verdadero descendiente de los romanos» (настоящий потомок римлян), conceptualiza el mundo en términos jurídicos y no tiene reparo a la hora de defenderse en cualquier proceso:

Villon fue indultado dos veces, recibiendo *lettres de rémission* de los reyes Carlos VII и Luis XI. Estaba totalmente seguro de que también iba a recibir una carta así de parte de Dios, otorgándole el perdón de todos sus pecados¹⁴⁰².

Por otro lado, Mandelshtam atribuye la capacidad de Villon de hablar a la vez en nombre del acusado y del acusador a la dualidad intrínseca del discurso lírico:

El poeta lírico es un ser hermafrodita por naturaleza, capaz de numerosos desdoblamientos en nombre del diálogo interior. [...] ¡Qué selección más variada de dúos encantadores: el afligido y el que consuela, la madre y el hijo, el juez y el acusado, el propietario y el mendigo¹⁴⁰³...!

vv. 13-14 Los dos testamentos son, evidentemente, el *Grand Testament* y el *Petit Testament*, las obras más canónicas de Villon, y su relación con las «propiedades faltas de voluntad» también se entiende mejor a partir del artículo de 1913, que con toda seguridad sirve de punto de partida para el poema de 1937:

Ese vagabundo miserable escribe dos veces su testamento, distribuyendo a diestra y siniestra sus propiedades imaginarias, afirmando irónicamente, como poeta, su dominio sobre todas las cosas que le hubiera gustado poseer¹⁴⁰⁴.

En cuanto a la falta de voluntad, es un caso clásico de hipálage, que atribuye a las «propiedades» una característica del propio Villon. En su artículo Mandelshtam insiste varias veces en la «pasividad» del poeta francés, que se deja llevar por las circunstancias y se niega a responsabilizarse de su propia vida:

A lo largo de toda su vida desordenada, conservó una seguridad imperturbable de que alguien tenía que preocuparse por él, llevar sus asuntos y sacarlo de las situaciones complicadas¹⁴⁰⁵.

v.15 La «despedida» —de París o de la vida— es el contexto de los *Testaments*, mientras que los «chillidos» remiten a la equiparación tradicional de la poesía con el canto de los pájaros. En esta y otras ocasiones, Mandelshtam prefiere describir ese canto con expresiones menos directas y solemnes, pero también menos trilladas, como верещать o

¹⁴⁰² Виллон дважды получал отпускные грамоты — *lettres de rémission* — от королей: Карла VII и Людовика XI. Он был твердо уверен, что получит такое же письмо от Бога, с прощением всех своих грехов (Mandelshtam, 2010: 21).

¹⁴⁰³ Лирический поэт по природе своей — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. [...] Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий (Mandelshtam, 2010: 17-18).

¹⁴⁰⁴ Жалкий бродяга дважды пишет свое завещание, распределяя направо и налево свое мнимое имущество, как поэт иронически утверждая свое господство над всеми вещами, какими ему хотелось бы обладать (Mandelshtam, 2010: 19).

¹⁴⁰⁵ Через всю свою беспутную жизнь он пронес непоколебимой уверенностью, что кто-то должен о нем заботиться, ведать его дела и выручать его из затруднительных положений (Mandelshtam, 2010: 15).

чирикать («piar», «chillar», «emitir sonidos agudos y estridentes»)¹⁴⁰⁶. Con ello también parece insistir en el aspecto ininteligible de la poesía, sobre todo en el momento de la creación. Tal y como recordaba Nadezhda Mandelshtam, el poeta dijo alguna vez: «Mira cómo se me ha puesto a chillar la calavera: ahora vendrá un poema»¹⁴⁰⁷.

v.16 La comparación del mundo con una calavera remite a la quinta estrofa de los «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 230), con su referencia a la calavera («сúпула entendedора», понимающий купол) como un modelo antropomorfo del universo, «que parece caber debajo de la cúpula de una cabeza humana»¹⁴⁰⁸. En la obra tardía de Mandelshtam, la calavera se connota positivamente, como la esencia del ser humano (cf. Mandelshtam, N., 2014: II, 488).

v.17 Si en el artículo de 1913 Villon se presentaba como la imagen viva del gótico¹⁴⁰⁹, en el poema de 1937 más bien aparece al margen, «al lado», pero no dentro de la estructura social del medioevo. En el manuscrito también figura otra opción, ладил, es decir, «se llevaba bien» con el gótico, pero está tachada por el poeta, que al parecer prefirió apartar a su *alter ego* de cualquier sistema, fuera el egipcio o el europeo medieval.

v.18 Los «derechos de las arañas» presentan un caso típico de la modificación de frases hechas que Uspenski y Fainberg (2020) consideran esencial para el lenguaje poético mandelshtamiano. Esta frase, inexistente en ruso, remite a la expresión coloquial на птичьих правах, literalmente «a base de los derechos de los pájaros», que significa «sin legitimidad, sin derecho reconocido». Esta es la posición social de François Villon, un marginado que tiene que huir o esconderse para evitar la cárcel o la horca. De hecho, en el v.24 se mencionan las alondras, algo que confirma que la asociación con las aves no es fortuita (Uspenski y Fainberg, 2020: 1529). Por extensión, las arañas como animales antagonistas de los pájaros deberían tener «los derechos “legítimos” de los poderosos funcionarios del Estado»¹⁴¹⁰. M. Gaspárov (2000: 40) recuerda que en *Piedra* Mandelshtam había utilizado la metáfora de la araña para referirse, en aquel momento con connotaciones positivas, a la estructura de una catedral. Por otro lado, en los carteles propagandísticos de la época era común representar a los explotadores como arañas y a los explotados como moscas, así que los derechos de las arañas podrían ser a la vez los derechos de la Iglesia y del Estado. La expresión rusa equivalente a «importar un bledo»,

¹⁴⁰⁶ F. Uspenski (2014: 95) recuerda en este contexto que Mandelshtam equiparó a Villon con las aves. Con todo, es una comparación abiertamente irónica: «Como los pájaros de los trovadores, Villon “cantaba en su latín”: cuando era estudiante, había oído hablar de Alcibiades, y el resultado fue que una desconocida llamada Archipiada se juntara a la procesión de las Damas de antaño» (Как птицы трубадуrow, Виллон «пел на своей латыни»: когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада — и в результате незнакомка Archipiada примыкает к грациозному шествию Дам былых времен. Mandelshtam, 2010: 20). Por otro lado, no hay que olvidar que al propio Mandelshtam se le reprocharon «errores» de este tipo: un rasgo más de «despreocupación» que lo une Villon.

¹⁴⁰⁷ «Смотри, как у меня череп расщебелся, — сказал Мандельштам, показывая мне листочек, — теперь стихи будут» (Mandelshtam, N., 2014: II, 488).

¹⁴⁰⁸ Как бы вмещающейся под куполом человеческой голов (Uspenski, F., 2014: 94).

¹⁴⁰⁹ «Me dirán, ¿qué tienen que ver los magníficos ritmos de los *Testaments* con la maestría de los arquitectos góticos? Pero ¿es que el gótico no es el triunfo de la dinámica?» (Скажут: что имеет общего великолепная ритмика *Testaments* [...] с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? Mandelshtam, 2010: 20).

¹⁴¹⁰ «Законные» права власть имущих государственных людей (Uspenski y Fainberg, 2020: 1522).

literalmente «escupir sobre ...» (плевать на ...), es más grosera que la española y se asemeja en el tono a las estrofas que describen la falsa grandeza de los egipcios.

v.19 Todas estas características ya figuraban en el artículo de 1913. Así, Villon «en sus baladas prefería hablar de sí mismo como “el pobre pequeño estudiante”»¹⁴¹¹. Al recordar que el poeta francés había reconocido que no era hijo de un ángel, Mandelshtam asevera: «Una negación *así* equivale a la seguridad absoluta»¹⁴¹². En cuanto a la relación de la poesía con el hurto, es un tema que surge por primera vez precisamente en el artículo sobre Villon:

La propiedad atrajo a Villon toda la vida, como una musical sirena, y lo convirtió en ladrón... y en poeta. Vagabundo miserable, se apropia de bienes para él inaccesibles con la ayuda de su ironía punzante¹⁴¹³.

En ese momento, Mandelshtam relaciona el «amoralismo» y el don poético de Villon con su dinamismo extremo:

No sé si existe una relación inversa entre el desarrollo moral y el desarrollo dinámico del alma. En todo caso, ambos testamentos de Villon, el grande y el pequeño, esa fiesta de ritmos magníficos que la poesía francesa no ha sabido reproducir hasta hoy, son irreparablemente amorales¹⁴¹⁴.

Cuando el propio Mandelshtam se convierte a su vez en un marginado, y sobre todo tras el escándalo relacionado con la traducción del libro de Charles de Coster, *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*, en el que el poeta fue públicamente acusado de robar¹⁴¹⁵, la relación entre la poesía y el robo adquiere para él una dimensión mucho más visceral. En ese momento escribe la *Cuarta prosa*, en la que carga contra todo el estamento de escritores oficiales y acaba formulando su famosa definición de la verdadera poesía como «aire robado»:

Divido todas las obras de la literatura mundial entre las permitidas y las escritas sin permiso. Las primeras son una canallada, las segundas el aire robado¹⁴¹⁶.

¹⁴¹¹ Предпочитал в балладах называть себя «бедным маленьким школяром» (Mandelshtam, 2010: 15).

¹⁴¹² Такие отрицания равноценны положительной уверенности (Mandelshtam, 2010: 21).

¹⁴¹³ Собственность всю жизнь манила Виллона, как музыкальная sirena, и сделала из него вора... и поэта. Жалкий бродяга, он присваивает себе недоступные ему блага с помощью острой иронии (Mandelshtam, 2010: 18).

¹⁴¹⁴ Не знаю, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души? Во всяком случае, оба завещания Виллона, большое и малое — этот праздник великолепных ритмов, какого до сих пор не знает французская поэзия, — неизлечимо аморальны (Mandelshtam, 2010: 19).

¹⁴¹⁵ O, más exactamente, de plagiar. El poeta, que en ese momento solo vivía de la traducción, recibió de una editorial el encargo de revisar una traducción existente de la novela de Coster. El libro se publicó en 1928 y por un error de la editorial Mandelshtam no se mencionaba como editor o revisor, sino como traductor. A. Gornfeld, uno de los traductores, desencadenó una campaña contra Mandelshtam que acabó en varias publicaciones satíricas en la prensa e hizo que el poeta se sintiera completamente acorralado. Escribió una carta abierta a los escritores soviéticos, en un tono desafiante y acusador, rebatiendo furiosamente la acusación de robo, y algo más tarde la *Cuarta prosa*.

¹⁴¹⁶ Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух (Mandelshtam, 2010: 350). La imagen del «aire robado» también está relacionada con Verlaine (cf. Surat, 2016b), que aparece en el artículo de 1913 como una reencarnación de Villon.

De esta manera, en 1937, Mandelshtam se sigue identificando con Villon como en 1913, y su condición de poeta ladrón puede entenderse como la defensa más radical de la libertad humana y poética.

v.21 Parece que Villon, con todos sus pecados, acaba recibiendo el deseado indulto divino como el «buen ladrón» del Nuevo Testamento (Gaspárov, M., en Mandelshtam 2001: 675). El paralelo queda especialmente claro porque Mandelshtam se refiere a Villon con la misma palabra (разбойник, literalmente «bandolero») que aparece en los Evangelios para referirse al «buen ladrón» crucificado a la derecha de Cristo.

v.23 Mandelshtam parafrasea la expresión estándar «fin del mundo» (конец света), sustituyendo la palabra «mundo» por un sinónimo neutro, y «fin» por una palabra más culta, que choca en este contexto porque se utiliza solo en referencia a la muerte de una persona.

v.24 El cambio rítmico que ocurre en el último verso del poema (de anapesto de tres pies a *dólnik* de tres ictus) produce desconcierto, y con toda seguridad es un efecto buscado. Para F. Uspenski (2014: 97), este cambio cumple una función icónica: «Aquí, el fin del mundo es, en esencia, el fin de una entonación poética, un corte de la respiración que pervive hasta el último momento en el canto de la alondra»¹⁴¹⁷.

¹⁴¹⁷ Конец мира здесь это, по сути дела, конец поэтической интонации, обрыв дыхания, до последнего длящегося в песне жаворонка.

Ante la tierra vacía...

Este díptico poético fue escrito en mayo de 1937, en circunstancias que se conocen gracias a las memorias de Natalia Shtémpel, que durante el destierro de Vorónezh (1934-1937) era una de las personas más cercanas al matrimonio Mandelshtam y más tarde ayudó a preservar el legado del poeta. En cierta ocasión Shtémpel hizo referencia a su propia cojera, una secuela de la tuberculosis ósea sufrida en la infancia. El poeta respondió emocionado: «¡Qué dice! ¡Tiene una manera de andar preciosa, no me imagino a usted de otro modo!»¹⁴¹⁸. Al día siguiente Mandelshtam le leyó el poema recién escrito y añadió solemnemente: «Es lírica amorosa. Es lo mejor que he escrito»¹⁴¹⁹. En la misma conversación el poeta pidió a la destinataria del poema que después de su muerte entregara el manuscrito «a la Casa de Pushkin¹⁴²⁰, a modo de testamento»¹⁴²¹. Para S. Avérintsev (2011: 26), se trata del «poema de amor más casto de nuestro siglo»¹⁴²², y la poeta O. Sedakova (2016: 27) ve en él una meditación «sobre el final y el comienzo, la tierra y el cielo, la historia y la supra-historia, la muerte y la inmortalidad, la resurrección»¹⁴²³. La interpretación teológica del amor cortés más allá de la muerte, según la cual una mujer bella y virtuosa intercede ante Dios por el alma del poeta que la adora, remite a la tradición del *dolce stil novo*. La poesía italiana, y muy especialmente la obra de Dante y Petrarca, fue un referente central para Mandelshtam en los años treinta. En 1933 el poeta escribió el *Coloquio sobre Dante* («Разговор о Данте»), su principal tratado de teoría poética, en 1934 tradujo cuatro sonetos de Petrarca. Además, la lírica original de la época de Vorónezh está impregnada de referencias a ambos poetas italianos. En este díptico, la imagen de la amada remite a Beatrice y Laura, y la compleja forma estrófica a la *canzona* italiana (Sedakova, 2016: 24). Incluso el metro —el pentámetro yámbico con rimas consonantes llanas— reconstruye con medios de versificación rusa el endecasílabo italiano, el metro de la *Divina Commedia* y del *Canzoniere*¹⁴²⁴. En ambas estrofas se produce un efecto curioso de ruptura y restitución de la armonía: en los primeros cuatro versos la secuencia de las rimas es muy tradicional (ABAB), pero el verso 5 «cojea» (Pávlov, 1994: 178), porque parece que se queda sin pareja en medio de una estrofa con rimas exactas. Sin embargo, este verso acaba rimando con los versos 9 y 10 (CDDECCE), creando al final de la estrofa un efecto de restablecimiento de la armonía. De esta manera, la forma del díptico «desarrolla el mismo tema que la trama poética: la armonización de un defecto»¹⁴²⁵ (Panova, 2013: 553).

¹⁴¹⁸ Что вы, у вас прекрасная походка, я не представляю вас иначе! (Shtémpel, 2008: 71).

¹⁴¹⁹ Это любовная лирика. Это лучшее, что я написал (Shtémpel, 2008: 71).

¹⁴²⁰ Institución creada en San Petersburgo en 1905 para conservar las reliquias de los clásicos de la literatura rusa, más tarde transformada en el Instituto de literatura rusa de la Academia de las ciencias. Es muy probable que Mandelshtam pensara en el poema de Alexander Blok «El nombre de la Casa de Pushkin» («Имя Пушкинского дома»), escrito poco antes de morir, a modo de testamento poético.

¹⁴²¹ Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский Дом (Shtémpel, 2008: 72).

¹⁴²² Самое целомудренное любовное стихотворение нашего столетия.

¹⁴²³ О «последних вещах», о конце и начале, о земле и небе, об истории и над-историческом, о смерти и бессмертии, о воскресении.

¹⁴²⁴ Cf. Panova (2016).

¹⁴²⁵ Воплощает ту же тему, что и сюжет: гармонизацию дефекта.

I

Ante la tierra vacía postrándose involuntariamente,
con su dulce andar irregular
ella camina, adelantándose un poco
a la rápida amiga y al joven un año mayor que ella.

- 5 La mueve la libertad constreñida
de un defecto animador,
y puede ser que una clara intuición
quiera detenerse en su andar:
que este tiempo primaveral
10 es para nosotros la matriarca de la bóveda sepulcral,
y esto estará empezando eternamente.

II

Hay mujeres cercanas a la tierra húmeda,
y cada paso suyo es un sollozo retumbante,
acompañar a los resucitados y por primera vez
saludar a los muertos es su vocación.

- 5 Exigirles caricias es un delito,
y separarse de ellas superior a las fuerzas.
Hoy es un ángel, mañana un gusano sepulcral,
y pasado mañana tan solo un contorno...
Lo que fue —el porte al caminar— será inaccesible...
10 Las flores son inmortales. El cielo, íntegro.
Y todo lo que será es solo una promesa.

vv.1-6 La mitad de la primera estrofa está dedicada a la descripción de un único rasgo físico de la mujer amada que será mencionado en todo el poema: su manera de andar. Es un motivo prácticamente inexistente en la tradición poética rusa, pero muy típico de la poesía italiana. Así, en *Vita nuova* Dante dedica tres poemas al paso de Beatrice (Sedakova, 2016: 40). Además, el hecho de presentar a la amada en movimiento está en consonancia con el dinamismo esencial del mundo poético mandelshtamiano, donde «casi todo se acaba sumando al movimiento, y lo dinámico vence a lo estático»¹⁴²⁶ (Panova, 2003: 258). Aunque la cojera constituye el motivo central del poema, Mandelshtam evita en todo momento nombrarla directamente, recreándola a través de imágenes como el contacto «involuntario» y casi religioso con la tierra, el epíteto «irregular», la mención de un «defecto animador» o el oxímoron «libertad constreñida».

v.1 El verbo *припадать*, que el poeta utiliza para dar idea de cómo es ese caminar imperfecto, pero lleno de sentido y belleza, tiene en ruso varias acepciones. Combinado con la preposición *к*, como es el caso aquí, significa «apretarse a algo inclinándose», y se suele usar en muy pocos contextos, a saber, para describir cómo alguien se abraza a otra persona, expresando cariño o buscando protección; se inclina hacia el agua (una fuente, un río) cuando tiene mucha sed, o, finalmente, se acerca a un icono u otra imagen sagrada para besarla. El verbo español «postrarse (ante)» transmite bien el sentido emocional, reverencial y religioso de este gesto, aunque no lo describa con exactitud. La segunda acepción del verbo *припадать*, que requeriría una preposición distinta (*на*) y una mención explícita a una parte del cuerpo, es «caer (sobre)», por ejemplo, «caer sobre una rodilla». En combinación con la palabra «pie» significa también «cojear» (*припадать на ногу*, literalmente «caerse sobre un pie»), con lo cual conserva una referencia implícita a la cojera. El hecho de que la protagonista del poema se acerque a la tierra como un devoto se acerca a una reliquia para venerarla recuerda a María Lebiádkina, un personaje femenino de *Los demonios* («Бесы», 1872) de Dostoievski, una mujer coja que besa la tierra cuando reza a la Virgen, porque una monja anciana le había dicho que la Madre de Dios era lo mismo que «la gran madre tierra húmeda»¹⁴²⁷. Tal y como señala I. Surat (2013), este episodio llamó la atención de varios filósofos contemporáneos de Mandelshtam, entre ellos Viacheslav Ivánov y Serguéi Bulgákov, como un ejemplo de religiosidad mística que une el cristianismo con los cultos ctónicos, y la figura de la Virgen con la idea del Eterno Femenino y las divinidades paganas como Deméter o Perséfone. Es muy probable que el poeta tuviera en cuenta todas estas referencias. La «tierra vacía» recuerda el primer día de la Creación descrito en el libro de Génesis (1,2) o —una interpretación que sugieren los vv.3-4 de la parte II— la tumba de Jesucristo resucitado, que María Magdalena y otras mujeres encontraron vacía (Lucas 24, 1-12) (Surat, 2013). También puede entenderse como «tierra hueca», en la que resuena el eco de los pasos, y esta imagen también encuentra correspondencia en la parte II, en la que los pasos de las mujeres se equiparan a un «sollozo retumbante» (Sedakova, 2016: 38). Por otro lado, en ruso la expresión *пустая земля* («tierra vacía») se confunde fácilmente

¹⁴²⁶ В движение вовлекается практически все и динамика побеждает статику.

¹⁴²⁷ Великая мать сыра земля. Cf. el comentario de Mets en Mandelshtam (2009: 667). Sobre el significado de la expresión «tierra húmeda», cf. el comentario al verso 1 de la segunda parte del poema.

con otra expresión mucho más idiomática, сырая земля («tierra húmeda»): una confusión que se ha documentado en varias copias manuscritas clandestinas (*samizdat*) (Freidin, Y., 2001: 237). En el díptico de Mandelshtam la «tierra húmeda» aparece expresamente en el v.1 de la parte II, y de esta manera se establece un paralelo entre ambas partes del poema.

v.2 El epíteto «dulce», que produce cierto efecto de extrañamiento como una característica de la cojera, remite al *dolce stil novo* y al concepto de la *dolcezza*, una característica esencial de la amada idealizada en la poesía de Dante y Petrarca. El hecho de que el andar sea a la vez «irregular» y «dulce» es una aparente paradoja, pero en el contexto del poema aquello que parece un defecto en el mundo terrenal es prueba de una relación privilegiada con el mundo del más allá, y por lo tanto la contradicción queda superada. Como señala I. Surat (2013), «el principio semántico-estructural de contradicciones superadas es la base semántica de los versos a Shtémpel»¹⁴²⁸.

vv.3-4 En el plano biográfico, la escena descrita podría remitir a uno de los paseos de Mandelshtam en compañía de Natalia Shtémpel, su novio Borís Molchánov, que efectivamente era un año mayor que ella, y otra amiga, Tusia. En el plano literario, recuerda la visión que Dante describe en el capítulo XXIV de *Vita nuova*, donde Beatrice camina hacia el poeta, acompañada del Amor, que se describe como un joven galante, y de otra dama, llamada Giovanna o Primavera (Panova, 2016). También puede remitir a algunas escenas de la *Divina Comedia*, en las que el séquito de Beatrice está formado por Matelda y el propio Dante (Glázova, M., 2000: 59).

v.5 Este es el verso que «cojea» a primera vista, pero acaba rimando con los versos 9 y 10. El verbo que aparece aquí, влечь, puede entenderse como una causa física del movimiento («llevar, mover») o como una aspiración que incita al movimiento («atraer»), y el texto permite ambas lecturas, como otras tantas veces en Mandelshtam. «La libertad constreñida» es otro oxímoron que remite a una contradicción aparente, superada en el mundo del más allá.

v.6 Probablemente se trate del oxímoron clave para la filosofía del poema: el defecto físico tiene una dimensión espiritual que lo convierte en una virtud. El participio presente activo одушевляющий, «animador», remite al verbo одушевлять, «animar», en el sentido etimológico de «dar alma al cuerpo».

v.7-8 La «clara intuición», otro oxímoron fundamental para el poema, sugiere que se trata de una epifanía o una revelación mística y a la vez alude al soneto introductorio del *Canzoniere* de Petrarca (Sedakova, 2016: 44):

E il conoscer *chiaramente*
che quanto piace al mondo è breve sogno.

¹⁴²⁸ Этот структурно-семантический принцип снятых противоречий и есть содержательная основа стихов к Штемпель.

El epíteto ясный, «claro», y varias palabras derivadas de la misma raíz son muy frecuentes en la poesía mandelshtamiana de la época de Vorónezh, donde adquieren matices semánticos difícilmente clasificables:

Y una *clara* angustia no me deja irme
de las colinas todavía jóvenes de Vorónezh
a las de la humanidad entera que *clarean* en la Toscana¹⁴²⁹.

Como señala I. Surat (2013), estos vocablos relacionados etimológicamente entre sí se asocian «con el conocimiento de lo lejano, la visión nítida, la buena vista, la comprensión, el hecho de traspasar los límites de la vida humana individual e intuir algo superior a ella»¹⁴³⁰. Finalmente, en otro poema el mismo epíteto va asociado directamente al nombre de Natalia Shtémpel, a quien el poeta llama «la clara Natasha» (ясная Наташа, Mandelshtam, 2009: 243). En este caso, el epíteto remite a la tradición folklórica rusa, en la que es un sinónimo de «bello, garrido»¹⁴³¹. El hecho de que la «clara intuición» quiera «detenerse» en algo tan dinámico por antonomasia como es el andar constituye otra contradicción manifiesta.

vv.9-10 Parece que la verdad transcendental que se esconde en el andar de «ella» tiene que ver con la misteriosa relación entre la primavera («tiempo primaveral», en el sentido meteorológico) y la muerte («bóveda sepulcral»). Aunque en la poesía europea moderna las épocas del año que más se asocian con la muerte son el otoño y el invierno, en la poesía grecolatina era la primavera, porque el despertar de la naturaleza se relacionaba con la vuelta de Perséfone al mundo de los vivos después de haber pasado medio año en el reino de Hades. Así, en las odas I, 4 o IV, 7 de Horacio los alegres paisajes primaverales hacen pensar en la muerte y el mundo de ultratumba (Sedakova, 2016: 38). Siguiendo esta tradición clásica, Mandelshtam relaciona la «primavera transparente» con Proserpina, el análogo romano de Perséfone, y con el presentimiento de la muerte, especialmente la de San Petersburgo, «la Petrópolis transparente»:

En la Petrópolis transparente moriremos,
donde Proserpina manda sobre nosotros¹⁴³².

La primavera transparente sobre el Neva negro
se ha roto. Se derrite la cera de la inmortalidad.
O, si tú eres una estrella, Petrópolis, tu ciudad,
tu hermano, Petrópolis, está muriendo¹⁴³³.

Por otro lado, la referencia a la primavera tiene correspondencias tanto con el contexto biográfico (el poema fue escrito en mayo) como con la obra de Dante (recordemos que la

¹⁴²⁹ И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, ясным в Тоскане (Mandelshtam, 2009: 236).

¹⁴³⁰ Они связаны с ведением дали, с чистотой зрения, зоркостью, пониманием, с выходом за пределы отдельной человеческой жизни, с прозрением чего-то, эту жизнь превышающего.

¹⁴³¹ Se puede mencionar, por ejemplo, el título del cuento popular *Una pluma de Finist, el halcón claro* («Перышко Финиста – ясна сокола», nº 234 y 235 de la colección de Afanásiev).

¹⁴³² В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина (Mandelshtam, 2009: 92).

¹⁴³³ Прозрачная весна над черною Невой / Сломалась. Воск бессмертья тает. / О, если ты звезда, — Петрополь, город твой, / Твой брат, Петрополь, умирает (Mandelshtam, 2009: 102).

dama que acompaña a Beatrice se llama Primavera). El adjetivo «primaveral» (вешний), que utiliza Mandelshtam, es una variante poética y elevada (frente a la variante neutra весенний) que remite a la tradición clásica rusa. El contraste entre el «tiempo primaveral» y la «bóveda sepulcral» hace pensar en el poema de Pushkin «Si paseo por las ruidosas calles...» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829) en el que el poeta medita sobre la muerte mientras camina por la ciudad (Reynolds 1991: 456):

Todos descenderemos bajo las bóvedas eternas...
[...]
Que al lado de la entrada *sepulcral*
juegue la joven vida,
y la naturaleza impasible
brille con su belleza eterna¹⁴³⁴.

La referencia al clásico ruso no se reduce al aspecto temático: la rima que une los vv.5, 9-10 es la misma que aparece en los versos citados de Pushkin (Panova, 2013: 556), y también existen varias otras resonancias fonéticas entre ambos poemas. Por ejemplo, погода, «tiempo meteorológico», en el texto mandelshtamiano, y природа, «naturaleza», en el poema de Pushkin tienen una estructura fonética muy parecida, y por lo tanto «la impasible naturaleza» pushkiniana se integra implícitamente en la serie de parónimos que refuerzan la unidad de la primera parte del díptico: *pojodka-pogodka-pogoda-(priroda)* (походка, «el andar», vv.2 y 8; погодка, «una persona un año mayor», en genitivo, v.4; погода, «tiempo atmosférico», v.9; природа, «naturaleza», en el poema de Pushkin).

v.10 Solo en este verso se menciona el sujeto lírico, «nosotros», que hasta ahora estaba oculto. Resulta llamativo que en un poema de amor (recordemos así lo definió el propio autor) el sujeto aparezca en plural, un «nosotros» en vez de un «yo». Sin embargo, este «nosotros» lírico no es inusual para Mandelshtam, que en varios poemas alude a una comunidad de personas afines, quizás unidas por el mismo destino trágico:

En la Petrópolis transparente moriremos¹⁴³⁵.

En Petersburgo nos reuniremos de nuevo,
como si hubiéramos sepultado aquí el sol¹⁴³⁶.

Para L. Panova (2013: 556), este «nosotros» remite de nuevo a Pushkin, que en varios poemas alude así al destino común de todos los hombres:

Todos descenderemos bajo las bóvedas eternas...¹⁴³⁷.

Tanto en Pushkin como en Mandelshtam, se trata más bien de una comunidad masculina, mientras que el destino femenino consiste en dar sepultura y llorar a esos hombres después de su muerte (Baines, 1976: 234):

El instante de nuestra muerte será luminoso,

¹⁴³⁴ Мы все сойдем под вечны своды... [...] / И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять (Pushkin, 1950: III, 133-134).

¹⁴³⁵ В Петрополе прозрачном мы умрем (Mandelshtam, 2009: 92).

¹⁴³⁶ В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем (Mandelshtam, 2009: 111).

¹⁴³⁷ Мы все сойдем под вечны своды... (Pushkin, 1950: III, 133).

y las amigas de los amantes de las travesuras
reunirán sus cenizas ligeras
en las urnas de los banquetes, de momento sin uso¹⁴³⁸ (Pushkin).

Nos calentamos al lado de la hoguera, aburridos,
puede que pasen los siglos,
y las manos cercanas de bienaventuradas mujeres
reunirán las cenizas ligeras¹⁴³⁹ (Mandelstam).

Esta oposición entre la vocación masculina y la femenina, así como la enigmática relación de proximidad entre las mujeres y la muerte, queda aún más explícita en la estrofa final de «*Tristia*»:

No nos toca a nosotros profetizar sobre el Érebo griego,
para las mujeres la cera es lo mismo que para un hombre el bronce,
a nosotros solo en las batallas nos alcanza el destino,
y a ellas les es dado morir, mientras profetizan¹⁴⁴⁰.

La palabra «matriarca», de resonancias bíblicas, puede aplicarse al «tiempo primaveral» porque en ruso el tiempo meteorológico, погода, es una palabra de género femenino. En el contexto del poema y teniendo en cuenta el paralelo fonético con la palabra природа, «naturaleza», parece lógico asociar a esa «matriarca de la bóveda sepulcral» con la figura mítica de la Madre Naturaleza y con «el círculo eterno de muerte y resurrección de la tierra y el ser humano»¹⁴⁴¹, en el que M. Gaspárov (en Mandelshtam, 2001: 676) ve el tema principal del poema.

v.11 L. Panova (2016) considera que este verso parafrasea el célebre comienzo de *Vita Nuova* de Dante, *Incipit vita nuova*, pero es probable que se trate de una combinación de múltiples referencias: el eterno retorno (un tema importantísimo en Mandelshtam con su аэщкыгдф «todo fue antaño, todo se repetirá de nuevo / y solo nos es dulce el instante del reconocimiento»¹⁴⁴²), el tiempo circular de la mitología grecolatina, pero también el ciclo anual de festividades cristianas, especialmente la Pascua, y a la vez una visión de un momento concreto en la vida terrenal —el paseo o la procesión en la que participa la amada— desde el punto de vista de la eternidad. Es muy significativo que tanto la primera como la segunda parte del díptico se terminen con una referencia al futuro (будет, «estará» / «será»), reforzada en ruso por el hecho de que la forma del futuro del verbo «ser» (быть), «será» (будет) esté relacionada etimológicamente con la palabra «futuro» (будущее, literalmente «lo que será»).

II

¹⁴³⁸ Смертный миг наш будет светел / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров (Pushkin, 1950: I, 317).

¹⁴³⁹ У костра мы греемся от скуки, / Может быть, века пройдут, / И блаженных жен родные руки / Легкий пепел соберут (Mandelstam, 2009: 111).

¹⁴⁴⁰ Не нам гадать о греческом Эребе, / Для женщин воск — что для мужчины медь, / Нам только в битвах выпадает жребий, / А им дано гадая умереть (Mandelstam, 2009: 104).

¹⁴⁴¹ Вечный круговорот умирания и воскресения земли и человека.

¹⁴⁴² Всё было встарь. Всё повторится снова. / И сладок нам лишь узнавань миг (Mandelstam, 2009: 104).

vv.1 El paso de la primera parte del poema a la segunda representa «el ascenso de lo real a lo transcendental, de lo concreto a lo extremadamente generalizado»¹⁴⁴³ (Pávlov, 1974: 176): la amada, que en la parte I era una mujer terrenal con su defecto físico que la acercaba a la «tierra vacía», en la parte II pertenece a una comunidad atemporal de mujeres que tienen un vínculo privilegiado con la «tierra húmeda», o la «madre tierra húmeda». Esta fórmula folklórica funciona como sinónimo de la sepultura y, por extensión, de la muerte, tal y como se puede observar en una célebre canción popular: «Nadie nos separará, salvo la madre tierra húmeda»¹⁴⁴⁴. Con todo, esta fórmula tiene un carácter ambivalente, ya que asocia la tierra no solo con el mundo de los muertos, sino también con los brotes de una vida nueva, como en los mitos relacionados con el ciclo agrícola. Recordemos también al personaje de Dostoievski que identificaba a la Virgen con la «madre tierra húmeda» (Surat, 2013). La tierra como referente moral es también uno de los motivos centrales en la lírica mandelshtamiana (Levin, 1998: 13). En la poesía de la época de Vorónezh la tierra cobra una importancia especial, asociada tanto a la agricultura, por ejemplo, en el poema «La tierra negra» («Чернозем», Mandelshtam, 2009: 199), como a la sepultura, por ejemplo, en el poema «Sí, yazco en la tierra, moviendo los labios» («Да, я лежу в земле, губами шевеля», Mandelshtam, 2009: 199). El adjetivo родные, que describe el vínculo esencial entre las mujeres y la «tierra húmeda», tiene varias acepciones —«unido por un vínculo de sangre», «natal», «afín», «querido, amado»—, que hacen referencia a distintos tipos de parentesco, afinidad o cercanía. Una de estas acepciones podría ser una alusión al nombre de Natalia, que proviene del latín *natalis* (Panova, 2016; Surat, 2013).

v.2 Vuelve la referencia al caminar, pero esta vez los pasos identificados con el llanto hacen pensar en procesiones fúnebres. La palabra que el poeta utiliza para referirse al llanto, рыдать, podría remitir a un canto ortodoxo de Semana Santa, *No me llores, Madre, viéndome en la tumba* (Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе).

vv.3-4. Estos versos permiten asociar a las «mujeres» del poema con la Virgen, María Magdalena y otras mujeres que encuentran la tumba de Cristo vacía y más tarde ven a Cristo resucitado. Sin embargo, la descripción de su «vocación» resulta desconcertante, porque la lógica convencional sugiere que lo correcto hubiera sido decir «acompañar a los muertos y saludar a los resucitados». De hecho, tanto en copias manuscritas (Freidin, Y., 2001: 237) como en algunas traducciones la tendencia predominante consiste en intentar «corregir» esta aparente incoherencia. Sin embargo, los dos manuscritos existentes del poema no dejan lugar a dudas: la vocación de las mujeres consiste en acompañar a los resucitados y saludar a los muertos. La paradoja desaparece si tenemos en cuenta que la parte II del poema se presenta desde la perspectiva de la eternidad, en la que todos los acontecimientos, incluidas la muerte y la resurrección, están presentes de forma simultánea, como en los iconos medievales (Surat, 2013). Desde esta perspectiva de superación del tiempo lineal, no importa quién muere antes: la amada llora al poeta en

¹⁴⁴³ Восхождение от реального к трансцендентному, от конкретного к предельно обобщенному.

¹⁴⁴⁴ Никто нас не разлучит, лишь мать сыра земля.

la tierra, como María Magdalena a Cristo, y a la vez lo recibe en el cielo, como Beatrice a Dante (Panova, 2016).

vv.5-6 La divinización de la amada en el *dolce stil novo* hace que cualquier aspiración a un contacto físico se perciba como un sacrilegio. El adjetivo corto преступно (literalmente «delictivo», «criminal») viene del verbo преступить, (*preSTUPit*, «transgredir»), que tiene en ruso la misma raíz *stup* que otras dos palabras presentes en el poema: недоступно (*nedoSTUPno*, «inaccesible»), y поступь (*póSTUP*, «el porte al caminar», ambas en el v.9). Por lo tanto, en esta parte del díptico también hay una serie de resonancias fonéticas que refuerzan la unidad de la estrofa, aunque esta vez no se trata de parónimos sino de palabras con un vínculo etimológico real, relacionado con la idea del paso o de la pisada.

vv.7-8 Las metamorfosis de la amada —su belleza angelical, la destrucción de su cuerpo después de la muerte y su vida en el recuerdo— sugieren la posibilidad de que ella muera antes que el poeta, como Beatrice o Laura.

v.9 A diferencia de la cojera, el «andar» de la amada se nombra en el poema directamente, pero si en la parte I se utiliza una palabra neutra, походка («el andar»), en la parte II aparece un sinónimo del estilo elevado, поступь («porte al caminar, andar majestuoso»), que sugiere que el defecto terrenal ha sido superado en el cielo.

v.10 «Las flores inmortales» se mencionan también en el poema «En Petersburgo nos reuniremos de nuevo» («В Петербурге мы сойдемся снова», Mandelshtam, 2009: 111) junto con «las bienaventuradas mujeres», que parecen tener la misma vocación que las mujeres «cercanas a la tierra húmeda»: la de «recoger las cenizas ligeras» de los hombres que las amaron y esperarlos en la eternidad (cf. el comentario al v.10 de la parte I). El epíteto inusual que Mandelshtam utiliza aquí para caracterizar al cielo —целокупный, «íntegro»— aparece también en su gran poema apocalíptico de 1937, «Versos sobre el soldado desconocido» («Стихи о неизвестном солдате», Mandelshtam, 2009: 229), y podría constituir un ejemplo de «interferencia tautológica de idiomas clásicos»¹⁴⁴⁵ (Uspenski, F., 2014: 27), al estar parcialmente motivado por el parecido fonético entre este adjetivo ruso *tselokupny* (целокупный) y la palabra «cielo» —*caelum*— en latín. La percepción del cielo en la poesía de Mandelshtam fue cambiando desde un rechazo programático («reprochar al cielo el hecho de que esté vacío»¹⁴⁴⁶) a una reconciliación visionaria, marcada por la influencia de Dante, en la época de Vorónez (Gaspárov, M., 1995: 365). El poema dedicado a Natalia Shtémpel, que empieza con la «tierra vacía» y culmina con el «cielo íntegro» como «una imagen de la plenitud y la infinitud del ser»¹⁴⁴⁷ (Surat, 2013), es uno de los ejemplos más claros de esta nueva actitud del poeta.

¹⁴⁴⁵ Тавтологической интерференции с древними языками.

¹⁴⁴⁶ Уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто (Mandelshtam, 2010: 25).

¹⁴⁴⁷ Образ полноты и бесконечности бытия.

Conclusiones

A la luz del estudio realizado y teniendo en cuenta la experiencia relacionada con la aplicación del método propuesto a la traducción de una selección representativa de poemas, se pueden formular las siguientes conclusiones teóricas y prácticas:

1. Habida cuenta de los problemas de fijación del texto, determinados tanto por las circunstancias biográficas del poeta como por las particularidades de su proceso creativo, y a falta de una edición crítica que pudiera considerarse «definitiva», para abordar la traducción de la poesía de Mandelshtam resulta imprescindible acudir a diferentes ediciones, así como a los archivos del poeta, accesibles online.
2. El traductor, en la actualidad, tiene a su disposición suficientes ediciones anotadas y estudios de la obra mandelshtamiana para solventar la mayoría de las dudas relacionadas con la interpretación del texto, lugares oscuros o usos lingüísticos atípicos y evitar así una lectura superficial sin comprensión o conjeturas sin fundamento. Aunque las interpretaciones de la crítica a veces resultan contradictorias, un conocimiento sólido de la obra del poeta permite elegir la opción más plausible para el texto base de la traducción y llevar otras menos convincentes al comentario.
3. El debate sobre las estrategias más adecuadas para traducir la poesía de Mandelshtam está muy polarizado. Las opiniones de Brodsky y Nabókov representan las posturas más radicales sobre la prioridad del «sonido» o el «sentido». Dejando aparte los principios personales y las convenciones culturales que determinan las opiniones encontradas de traductores y críticos, la naturaleza compleja y contradictoria de la obra del poeta invita a múltiples acercamientos. En este sentido, publicaciones que incluyan diferentes traducciones del mismo poema parecen constituir una solución especialmente adecuada para dar cuenta de las múltiples facetas de la lírica mandelshtamiana. No obstante, dada la importancia de la «música semántica» en la obra del poeta, y teniendo en cuenta los peligros que cualquier cambio en aras de la eufonía acarrea para su cuidadísima estructura asociativa, toda publicación que aspire a transmitir una idea integral del legado del poeta debería incluir una traducción filológica informativa, que se centre en la polifonía semántica y pretenda transmitir la «plenitud del sentido» sin aspirar a recrear los aspectos formales, como el metro o la rima. Asimismo, esta traducción puede complementarse con otras estrategias (recreaciones poéticas, traducciones fonéticas, etc.) que permitan una lectura más pluridimensional.
4. Esta traducción informativa, realizada con acribia filológica y teniendo en cuenta el estado actual de la investigación, no tiene que entenderse como una mera etapa auxiliar que prepara el terreno para la recreación poética, sino que tiene un valor en sí misma y constituye una vía imprescindible para que el lector pueda formarse una idea cabal no solo del contenido del texto original, sino también de los rasgos fundamentales de la poética del autor.

5. Dicha traducción informativa tiene que partir de un conocimiento detallado de la poética del autor. En el caso de Mandelshtam, proponemos tener en cuenta tres principios fundamentales: la «unidad de la obra», que implica la posibilidad de leer y entender unos textos a la luz de otros; el «sentido motivado», que entraña la necesidad de buscar una explicación plausible donde a primera vista parece tratarse de una imagen arbitraria o surrealista; y la «polisemia», que exige preservar en la traducción la posibilidad de múltiples lecturas intrínseca a la poesía mandelshtamiana original.
6. La traducción informativa de la poesía modernista considerada «difícil» tiene que ir acompañada de un extenso comentario lingüístico e histórico-literario que permita situar al lector en el amplio contexto de la obra del poeta y dar cuenta de numerosos matices semánticos cuya omisión aplanaría considerablemente el mensaje poético. Este comentario no es un mero añadido, sino que forma parte inalienable de la traducción.
7. El comentario histórico-literario a la traducción de la poesía de Mandelshtam debe incluir, como mínimo, las referencias implícitas (y probablemente explícitas) al canon literario europeo, las alusiones a la tradición poética rusa, no siempre obvias para el lector occidental, y otras referencias culturales, así como aquellas a la propia obra del poeta en verso y en prosa. El comentario lingüístico tiene que permitir al lector apreciar la polisemia, como uno de los rasgos principales de la poética mandelshtamiana, junto a la paronomasia y otros procedimientos poéticos basados en correspondencias fónicas, la indeterminación, los desplazamientos semánticos y la modificación de frases hechas.
8. El análisis de las traducciones existentes nos aboca a la conclusión de que las principales dificultades que presenta la poesía de Mandelshtam tienen que ver con la densidad de referencias intertextuales (muy especialmente las correspondencias dentro de la propia obra del poeta que los traductores no parecen tener en cuenta en la necesaria medida), la conservación de la pluralidad semántica típica de la obra mandelshtamiana y el reconocimiento de los marcadores estilísticos que juegan un papel esencial en la configuración de la voz poética de nuestro autor. Sin embargo, junto con estas dificultades intrínsecas a la poética mandelshtamiana, se han detectado varios problemas menos específicos, relacionados con el desconocimiento de ciertas estructuras gramaticales, frases hechas y otros aspectos de la lengua rusa estándar, así como cierta tendencia a reescribir parte de la obra traducida sin que existan razones aparentes para ello.
9. De todo lo anterior cabe inferir que sería necesaria la publicación de nuevas traducciones de la poesía de Mandelshtam al español. De esta manera se podría llegar en un futuro a lo que plantea S. Garzonio (2016: 98) para el contexto italiano: una edición crítica de la poesía completa de Mandelshtam, siguiendo las pautas que se aplican a la edición de la poesía clásica, con un amplio aparato crítico y varias versiones poéticas que permitan recrear la pluridimensionalidad

de la obra del poeta ruso. La traducción filológica en prosa o en verso libre sería una parte imprescindible de cualquier edición de estas características.

Conclusions

The research carried out in this paper, as well as the experience of applying the proposed method to translate a representative sample of poems by Mandelshtam, lead to the formulation of the following theoretical and practical conclusions:

1. Given the problems inherent to establishing the text, due both to the biographical circumstances of the poet and to the peculiarity of his creative process, and in the absence of a critical edition that could be considered "final", when approaching the translation of Mandelshtam's poetry it is essential to resort to different editions, as well as to the poet's archives, which are accessible online.
2. Nowadays, the translator has at his/her disposal a sufficient amount of annotated editions and studies of the poet's oeuvre to solve most doubts related to the interpretation of the text, obscure passages or out-of-the-ordinary linguistic uses, and thus avoid baseless conjectures or a superficial reading devoid of understanding. Even if scholarly interpretations are sometimes contradictory, a strong knowledge of the poet's work allows to choose the most plausible options for the main text of the translation, leaving the less convincing ones for the commentary.
3. The discussion of the most convenient strategies to translate Mandelshtam's poetry is often polarized. Brodsky and Nabokov represent the most radical views on the priority of "sound" or "meaning". Leaving aside any personal principles and cultural conventions informing the translators' and critics' conflicting opinions, the complex and contradictory nature of the poet's production invites in itself a plurality of approaches. In this sense, publications including different translations of the same piece seem to offer an especially judicious solution to convey a multifaceted view of Mandelshtam's creation. However, given the importance of the "semantic music" in the poet's work, and bearing in mind the dangers that changes for the sake of euphony involve for its extremely sophisticated associative structure, any such publication aspiring to give a comprehensive account of the poet's oeuvre should include an informative philological translation, which focuses on semantic polyphony and aims to convey "the completeness of meaning" (Nabokov, 2012: 124) with no intention to recreate formal aspects, such as meter or rhyme. This translation can, of course, be complemented by other strategies (poetic recreations, phonetic translations, etc.) that allow for a more pluralistic reading.
4. This informative translation, conducted with philological rigor and based on the current state of research, should not be conceived as a mere auxiliary stage in preparation for poetic recreations, but as a valuable tool in itself for the reader to form his/her own idea not only of the content of the original text, but also of the fundamental features of the author's poetics.
5. Such an informative translation needs to be grounded in a detailed knowledge of the author's poetics. In the case of Mandelshtam, we propose to take into account three fundamental principles: the "unity of the oeuvre", which involves the

possibility of reading and understanding some texts in the light of others; the "motivated meaning", implying the need to seek a plausible explanation where at first sight it might seem to be an arbitrary or surrealistic image; and "polysemy", which requires preserving in translation the possibility of a variety of readings intrinsic to the original poetic text.

6. An informative translation of "difficult" Modernist poetry needs to be accompanied by extensive linguistic and literary-historical annotations that allow the reader to place it in the broad context of the poet's work and preserve numerous semantic nuances the omission of which would considerably flatten the poetic message. This commentary is not merely an addition, but forms an inalienable part of the translation.
7. The historical-literary commentary on the translation of Mandelshtam's poetry should include at least implicit (and probably explicit) references to the European literary canon, to Russian poetic tradition—which will not always be obvious to Western readers—, and to the poet's own work in verse and prose, as well as other cultural references. The linguistic commentary must help the reader to appreciate polysemy as one of the main features of Mandelshtamian poetics, together with paronomasia and other poetic procedures based on phonic correspondence, indeterminacy, semantic displacement, and the modification of idioms and collocations.
8. An analysis of the existing translations into Spanish leads to the conclusion that the main difficulties in Mandelshtam's poetry have to do with the density of intertextual references (especially concordances within the poet's own work that translators do not seem to take sufficiently into account), the preservation of semantic plurality which is typical of Mandelshtam's oeuvre, and the recognition of stylistic markers that play an essential role in the configuration of the author's poetic voice. However, along with these difficulties intrinsic to Mandelshtam's poetics, several less specific problems have been detected, related to a lack of knowledge of certain grammatical structures, idioms and other aspects of standard Russian language, as well as a certain tendency to deviate from the original text without any apparent reason for it.
9. From all of the above it can be inferred that the publication of new translations of Mandelshtam's poetry into Spanish would be strongly advisable. Eventually, it would be possible to arrive at what S. Garzonio (2016: 98) proposes for the Italian context: a critical edition of the complete poetry following the guidelines applied to the edition of classical poetic heritage, with an extensive critical apparatus and several poetic versions that allow to recreate the multidimensionality of in Mandelshtam's work. An informative philological translation in prose or free verse would be an indispensable part of any such edition.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

1.a. Ediciones

- MANDELSHTAM, O. (1967): *Sobranie sochineni*, edición y notas de G. Struvé y B. Filíppov, introducción de C. Brown, G. Struvé y E. Rice, vol. 1., Nueva York.
- (1969): *Sobranie sochineni*, edición y notas de G. Struvé y B. Filíppov, introd. Y. Ivask, N. Struvé y B. Filíppov, vol. 3, Nueva York.
- (1971) *Sobranie sochineni*, edición y notas de G. Struvé y B. Filíppov, introd. B. Filíppov, vol. 2., Nueva York.
- (1978): *Stijotvorenia*, edición y notas de N. Járdzhiev, introd. A. Dýmshits, Leningrado.
- (1981): *Sobranie sochineni*, edición y notas de G. Struvé, N. Struvé y B. Filíppov, vol. 4., Nueva York.
- (1987): *Slovo i kultura*, edición y notas de P. Nérler, introducción de M. Poliakov, Moscú.
- (1990a): *Kamen*, edición y notas de L. Ginzburg, A. Mets, S. Vasilenko, Y. Freidin, Leningrado.
- (1990b): «Novye stiji», edición de I. Semenko, publicación de S. Vasliencko, *Zhizn i tvorchestvo O. E. Mandelshtama*, Vorónezh, pp. 88-188.
- (1990c): *Sochinenia v dvuj tomaj*, edición y notas de P. Nérler y A. Mijáilov, introd. S. Avérintsev, 2 vols., Moscú.
- (1991): *Polon muzyki, muzy i muki. Stiji i proza*, edición y notas de B. Kats, Moscú.
- (1992): *Sobranie proizvedeni*, edición y notas de S. Vasilenko y Y. Freidin, Moscú.
- (1993): *Sobranie sochineni*, edición de P. Nérler, A. Nikitáiev, vol. 2, Moscú.
- (1994): *Sobranie sochineni*, edición de P. Nérler, A. Nikitáiev, vol. 3, Moscú.
- (1995): *Polnoie sobranie stijotvorení*, edición y notas de A. Mets, San Petersburgo.
- (1999a): *Sobranie sochineni*, edición de P. Nérler, A. Nikitáiev, vol. 1, Moscú.
- (1999b): *Sobranie sochineni*, edición de P. Nérler, A. Nikitáiev, vol. 4, Moscú.
- (2001): *Stijotvorenia. Proza*, introducción, edición y notas de M. Gaspárov, Járcov-Moscú.
- (2009): *Polnoie sobranie sochineni i pisem*, edición y notas de A. Mets, introd. Viach. Vs. Ivánov, vol. 1, Moscú.
- (2010): *Polnoie sobranie sochineni i pisem*, edición y notas de A. Mets, vol. 2, Moscú.
- (2011): *Polnoie sobranie sochineni i pisem*, edición y notas de A. Mets, vol. 3, Moscú.
- (2017): *Sobranie stijotvorení, 1906-1937*, introducción y edición de O. Lekmánov, M. Amelin, notas y bibliografía de O. Lekmánov, E. Glujóvskaia, A. Chabán, Moscú.
- (2020a): *Polnoie sobranie sochineni i pisem*, introd., ed. y notas de A. Mets, vol. 1, San Petersburgo.

1.b. Traducciones

- MANDELSHTAM, O. (1973a): *Selected poems*, trad. de C. Brown, W. S. Merwin, Oxford.

- (1973b): *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam*, trad. de B. Raffel y A. Bourago, intr. y notas de S. Monas, Albany.
- (1979): *The Complete Critical Prose and Letters*, trad. de J. G. Harris y C. Link, ed. de J. G. Harris, Ann Arbor.
- (1981): *Stone*, trad. de R. Tracy, Princeton.
- (1998): *Tristia y otros poemas*, trad. y epílogo de J. García Gabaldón, prólogo de J. Brodsky.
- (1999a): *Cuadernos de Voronezh*, trad. y epílogo de J. García Gabaldón, prólogo de A. Ajmátova.
- (1999b): *Les Cahiers de Voronej*, trad. y notas de H. Abril, Belval.
- (2000): *Poemas*, trad. de T. Nuño Orúa y Gayané Sherluyán, Bilbao.
- (2001): *Les Poèmes de Moscou*, trad. y notas de H. Abril, Belval.
- (2002): *Le Deuxième Livre*, trad. y notas de H. Abril, Belval.
- (2003): *La Pierre*, trad. y notas de H. Abril, Belval.
- (2009): *Ottanta poesie*, trad. de R. Faccani, Turín, versión electrónica.
- (2010): *Poesía*, trad. de A. Duque, Madrid-México.
- (2011): *Armenia en prosa y en verso*, trad. y notas de H. Vidal, introducción de G. Kubatián, Barcelona.
- (2013): *I lupi e il rumore del tempo*, trad. e intr. de P. Ruffilli, Castelfranco Veneto.
- (2014): *Poesía completa*, trad. y ed. de J. Creus, Barcelona.
- (2018): *Oeuvres complètes*, trad. de J.-C. Scheider, notas de A. La Fortelle, 2 vols., París.
- (2020b): *Antología poética*, edición, trad., prólogo y notas de J. García Gabaldón, Madrid.

2. Fuentes secundarias

- ADAMÓVICH, G. (1961): «Neskolko slov o Mandelshtame», *Vozduzhnye puti*, Nueva York, pp. 87-101.
- (2015): *Sobranie sochineni v 18 tomal*, 18 vols., Moscú.
- AJMÁTOVA, A. (1989): «Listki iz dnevnika [O Mandelshtame]», ed., pub. y com. de V. Vilenkin, *Voprosy literatury*, 2, pp. 178-217.
- (1996): *Zapisnye knizhki Anny Ajmatovoy*, Moscú - Turín.
- (2016): *Máloie sobranie sochineni*, San Petersburgo.
- (2020): *Mandelstam*, trad. de M. Sánchez Nieves y A. Peral, Madrid.
- AJMÁTOVA, A., TSVETÁIEVA, M. (2005): *El canto y la ceniza. Antología poética*, trad. de M. Zgustova y O. García Valdés, Barcelona.
- AKÍMOVA, A. (1969): «Chelovek dalnij plavani», en A. I. Piotrovski. *Teatr, Kino, zhizn*, Leningrado, pp. 358-376.
- ÁLLEN OV, M. (2003): *Teksty o tekstaj*, Moscú.
- ÁLVAREZ, C. e IGLESIAS, R. M.^a (1995): *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- AMELIN, G. y Mórderer, V. (2000): *Miry i stolknovenia Osipa Mandelshtama*, Moscú – San Petersburgo.
- ÁNGEL ESPINÓS, J. (2013): «El imaginario griego en el poemario *Tristia* de Ósip Mandelstam», *Atene e Roma*, 7, pp. 119-138.

- (2015): «The realm of Hades and its symbols in Mandel'shtam's *Tristia*: a transparent path to redemption», *Russian Literature*, 77 (3), pp. 281-306.
- (2019): «El poemario *Tristia* de Ósip Mandelstam y la génesis de su título: ensayo en torno a sus fuentes grecolatinas y su recepción», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 21, pp. 297-320.
- ANKUDÍNOV, K. (1997): «Kapriz protiv isteriki. Opyt analiticheskogo issledovaniia stijotvorenii», *Oktiabr*, 12, accesible online: <https://magazines.gorky.media/october/1997/12/kapriz-protiv-isteriki.html> [consulta 13/02/2022].
- ÁNNENKOV, Y. (2016): *Dnevnik moej vstrechi: tsikl tragedii*, Moscú-Berlín.
- ÁNNENSKI, I. (1979): *Knigui otrazhenii*, Moscú.
- (1990): *Stijotvorenii i tragedii*, Leningrado.
- ANTSÍFEROV, N. (1923): *Dusha Peterburga*, Petrogrado.
- AVÉRINTSEV, S. (2011): *Avérintsev i Mandelshtam*, Moscú.
- AVTONÓMOVA N. y GASPÁROV, M. (2017): «Sonety Shekspira i perevody Marshaka», en N. Avtonóмова, *Poznanie i perevod. Opyty filosofiyazyka*. Moscú-San Petersburgo, pp. 609-624 (1ª ed. 1969).
- AZOV, A. (2013): *Poverzhennye bukvalisty: iz istorii khudozhstvennogo perevoda v SSSR v 1920-1960-e gody*, Moscú.
- BADIOU, A. (1992): «L'âge des poètes», en J. Rancière, *La politique des poètes*, París, pp. 21-38.
- BAGRITSKI, E. (1964): *Stijotvorenii i poemy*, edición de I. Liubareva y S. Kovalenko, Moscú-Leningrado.
- BAINES, J. (1976): *Mandelshtam: the Later Poetry*, Londres-Nueva York-Melbourne.
- BALMONT, K. (1969): *Stijotvorenii*, Leningrado.
- BARATYNSKI, Y. (1989): *Polnoie sobranie stijotvoreni*, Leningrado.
- BASS, V. (2010): *Peterburgskaia neoklassicheskaia arkhitektura v zerkale konkursov*, San Petersburgo.
- BÁTIUSHKOV, K. (1989): *Sochinenia v dvuj tomaj*, 2 vols., Moscú.
- BELY, A. (1994-2014): *Sobranie sochinenii*, 14 vols., Moscú.
- (2004): *Peterburg*, San Petersburgo.
- BELLIDO DÍAZ, J. A. (2011): «Separación», en R. Moreno Soldevilla (ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina*, Huelva, pp. 382-383.
- BERMAN, A. (1999): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París.
- BÉRCHEZ CASTAÑO, E. (2015): *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*, Valencia.
- BEZRODNY, M. (2005): «Play a tune on this flute. Kinologicheskoe», *Toronto Slavic Quarterly*, 13, accesible online: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/bezrodnyj13.shtml> [consulta 7/12/2021].
- (2007): «“Bessonitsa. Gomer. Tuguie parusa”: materialy k kommentariu», en B. Hellman, T. Huttunen y G. Obatin (eds.), *Varietas et concordia. Essays in Honour of Prof. Pekka Pesonen*, Helsinki, pp. 265-275.
- (2008): «Zolotistogo miada struia», *Toronto Slavic Quarterly*, accesible online: <http://sites.utoronto.ca/tsq/26/bezrodny26.shtml> [consulta 30/09/2022].

- BLOK, A. (1962): *Sobranie sochineni v vosmi tomaj*, 8 vols., Moscú-Leningrado.
 —(1997-2010): *Polnoie sobranie sochineni i pisem*, 10 vols., Moscú.
- BOASE-BEIER, J. (2013): «Poetry translation», en C. Millán y F. Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Londres-Nueva York, pp. 475-488.
 —(2020): «Poetry», en M. Baker y G. Saldanha (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, pp. 410-414.
- BOBRIK, M. (2018): *Proza Osipa Mandelshtama «Jolodnoie leto» (1923). Yazykovoi kommentari*, San Petersburgo.
- BOGATYRIOVA, S. (1995): «Volia poeta i svoievolie yego vdovy: Problemy tekstologuii pozdnego Mandelshtama», en O. Lasunski, G. Levinton, O. Makárova, P. Nérler et al., «*Otdai menia, Voronezh*»: *Tretie mezhdunarodnye Mandelshtamovskie chenia*, Vorónezh, pp. 360-377.
- BOGEN, S. (2018): «*Blazhennoe bessmyslennoe slovo*»: *k performansu neskazannogo v poézii pozdnego Mandelshtama*, Berlín.
- BOGOMÓLOV, N. (2004): *Ot Pushkina do Kibirova*, Moscú.
- BONNEFOY, Y. (1979): «On the Translation of Form in Poetry», *World Literature Today*, 53, pp. 374-379.
- BOUSOÑO, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid.
- BOWLT, J. E. (ed. y trad.) (1995): *The salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky*, Princeton.
- BOYD, B. (1991): *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton.
- BRIÚSOV, V. (1912): *Zerkalo tenei*, Moscú.
 —(1961): *Stijotvorenia i poetry*, Leningrado.
- BRODSKY, J. (1977): «Beyond Consolation», *New York Review of Books*, 7 Feb., p.14.
 —(1986): «The Child of Civilization», en *Less than one*, Nueva York, pp. 123-144.
 —(1994): «S mirom derzhavnym ya byl lish rebiacheski sviazan», en R. Aizlewood y D. Myers (eds.), *Stoletie Mandelshtama*, Nueva York, pp. 9-17.
- BROWN, C. (1973): *Mandelstam*, Cambridge.
- BROYDE, S. J. (1975): «Osip Mandel'stam's "Nasedsij podkovu"», en *Slavic poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky*, La Haya, pp. 49-66.
 —(1983): «Osip Mandel'stam's "Tristia"», en T. Eekman, D. S. Worth, *Russian Poetics*, Columbus, pp. 73-88.
- BÚJSHTAB, B. (1989): «Poezia Mandelshtama», *Voprosy literatury*, 1, pp. 123-148.
- BULGÁKOV, M. (1990): *Sobranie sochineni v 5 tomaj*, 5 vols., Moscú.
- BÚNINA, S. (2008): «Svoio inoie slovo: ob ukrainizmaj v lirike O. E. Mandelshtama», *Osip Mandelshtam i fenomenologicheskaia paradigm russkogo modernizma*, Vorónezh, pp. 88-100.
- BURNSHAW, S. (1960): *The Poem Itself*, Harmondsworth.
- BURNETT, L. (1994): «The Guests of Reality: Mandelstam and Anamnesis», en R. Aizlewood y D. Myers (eds.), *Stoletie Mandelshtama*, Nueva York, pp. 155-172.
- CARLISLE, O. (ed.) (1968): *Poets on Street Corners. Portraits of Fifteen Russian Poets*, Nueva York.
- CAVANAGH, C. (1995): *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton.

- CAZENAVE, M. (ed.) (1996): *Encyclopédie des symboles*, París.
- CIRLOT, J. E. (2004): *Diccionario de símbolos*, Madrid.
- CHERASHNIAIA, D. (2002): «Ósip Mandelshtam: liricheskaia trilogia o Rossi», en *Kormanovskie chenia*. 4, Izhevsk, pp. 241-256.
- CHEVELEVA DERGACHEVA, A. (2018): *Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de Plata*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- CHUKOVSKI, K. (1995): «Master», en Y. Nechiporuk y V. Kreid (eds.), *Mandelshtam i yego vremia*, Moscú, pp. 199-205.
- (2014) «Tsvetushchi posoj», en O. Lekmánov y A. Chabán (eds.) *Akmeizm v kritike 1913-1917*, San Petersburgo, pp. 401-405.
- CHUKOVSKI, K., FIÓDOROV, A. (1930): *Iskusstvo perevoda*, Leningrado.
- CHUKOVSKI, N. (1989): *Literaturnye vospominania*, Moscú.
- CONNOLLY, D. (1998), «Poetry translation», en M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, pp. 170-176.
- DAL, V. (1903-1911): *Tolkovy slovar zhivogo velikorusskogo yazyka*, 4 vols., San Petersburgo – Moscú, accesible online: <https://gufo.me/dict/dal> [consulta 15/8/2022].
- DERZHAVIN, G. (1957): *Stijotvorenia*, Leningrado.
- DJERMANOVICH, T. (2017): «Osip i Nadezhda Mandelshtam: Contra toda esperanza», *Cuarernos del Pensamiento Político*, 54, pp. 131-141.
- DMÍTRIEV, I. (1967): *Polnoe sobrenie stijotvoreni*, Leningrado.
- DOBRITSIN, A. (1994): «Nashedshipodkovu: antichnost v poezii Mandelshtama. (dopolnenie k kommentariu)», *Philologica*, 1, pp. 115–131.
- DOSTOIEVSKI, F. (1972-1990): *Polnoie sobranie sochinenii v tridstatí tomaj*, 30 vols., Leningrado/San Petersburgo.
- DUTLI, R., (2003), *Mandelstam. Meine Zeit, mein Tier. Eine Biografie*, Zúrich.
- DVINIATIN, F. (2007): «Iz zametok po poetike Ajmatovoi», en L. Zaiants (ed.), *Na mezhe mezh Golosom i Ejom. Sborik statei v chest T. V. Tsivián*, Moscú, pp. 22-31.
- ELIOT, T. S. (2017): *Poesías completas*, ed. y notas C. Ricks y K. McCue, trad. de J. L. Rey, 2 vols., Madrid.
- EPSTEIN, M. (1998): «Russkaia jandra», en *Bog detalei. Narodnaia dusha i chastnaia zhizn v Rossii na isjode imperii*, Nueva York, pp. 17-24.
- ERENBURG, I. (1922): *Portrety russkij poetov*, Berlín.
- (2000): *Stijotvorenia i poetry*, San Petersburgo.
- ETKIND, E. (1966): «Ob uslovno-poeticheskom i individualnom (Sonety Shekspira v russkij perevodaj», *Masterstvo perevoda*, 5, pp. 134-160.
- (1968): «Poeticheski perevod v istorii russkoi literatury», *Mastera stijotvornogo perevoda*, Leningrado, pp. 5-72.
- (1982): *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, trad. de W. Troubetzkoy, Lausana.
- (1991): «Osip Mandelshtam — trilogia o veke», en Z. Paperny (ed.), *Slovo i sudba. Osip Mandelshtam, issledovania i materialy*, Moscú, pp. 240-270.
- FAIVRE-DUPAIGRE, A. (1995): *Genèse d'un poète : Ossip Mandelstam au seuil du XXe siècle*, Valenciennes.

- FÁUSTOV, A. (2016): «O stíjotvorenii Osipa Mandelshtama “Dano mne telo — chto mne delat s nim”: neskolko nabliudeni», en D. Cherashniaia (ed. y coord.), *Kormanovskie chtenia*, vol. 15, Izhevsk, pp. 98-108.
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, M. A. (2000): «El insomnio como motivo literario en la poesía griega y latina», *Habis*, 31, pp. 9-35.
- FIGURNOVA, O. y FIGURNOVA, M. (2001): *Osip i Nadezhda Mandelshtamy v rasskazaj sovremennikov*, Moscú.
- FLORENSKI, P. (1990): *Stolp i utverzhdenie istiny*, Moscú.
- FREIDIN, G. (1987): *A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Representation*, Berkeley-Los Ángeles-Londres.
- (1991): «Sidia na saniaj: Osip Mandelshtam i jarizmaticheskaia traditsia russkogo modernizma», *Voprosy literatury*, 1, pp. 9-31.
- FREIDIN, Y. (1997): «Zametki o jronotope moskovskij tekstov Mandelshtama», en Y. Permiakov (ed.), *Lotmanovski sbornik*, 2, Moscú, pp. 703-728.
- (2001): «“Prosvechivaiushchie” slova v stíjotvoreniaj Mandelshtama», en M. Vorobiova, I. Deléktorskaia et al. (eds.), *Smert i bessmertie poeta*, Moscú, pp. 235-241.
- (2014): «Smysly i tseli otchaiavsheisia Nadezhdy», en Mandelshtam, N. *Sobranie sochineni*, Ekaterimburgo, pp. 7-28.
- FROLOV, D. (2009): *O rannij stíjaj Osipa Mandelshtama*, Moscú.
- GALLEGOS ROSILLO, J. A. (1997): «Traducción y recreación en posía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)», *TRANS*, 2, pp. 21-31.
- GARCÍA CALERO, J. (2020): «Mandelshtam inconfínable», *ABC Cultural*, 28 de marzo, p.26.
- GARCÍA GUAL, C., MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M., LLEGÓ ÍÑIGO, E. (1997): *Platón. Diálogos*, Madrid, vol. III.
- GARCÍA RECIO, J. (2020): «Contra la mentira y el olvido», *La Opinión de Málaga*, 29 de marzo, accesible online <https://www.laopiniondemalaga.es/libros/2020/03/29/mentira-olvido/1156197.html> [consulta 15/09/2022].
- GARCÍA VALDÉS, O. (2007): «Lecturas guiadas. Sobre la traducción de la poesía de Anna Ajmátoa y Marina Tsvetáieva», en J. Doce (ed.), *Poesía en traducción*, Madrid, pp. 159-178.
- GARZONIO, S. (2016): «Nuove traduzioni poetiche italiane di Mandel'stam (con uno sguardo al passato)», *Russica Romana*, XXII, pp. 87-99.
- GASPÁROV, B. (1992): «Tridtsatye gody – zhelezny vek», *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, pp. 150-181.
- (2003): «Sevooborot poeticheskogo dyjania. Mandelshtam v Voronezhe, 1934-1937», *NLO*, 63, accesible online: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/5/sevooborot-poeticheskogo-dyhaniya-mandelshtam-v-voronezhe-1934-1937.html>. [consulta 03/10/2022].
- GASPÁROV, M. (1971): «Briúsov i bukvalizm», *Masterstvo perevoda*, Moscú, pp. 88-128.

- (1990): «Evoliutsia metriki Mandelshtama», en *Zhizn i tvorchestvo O. E. Mandelshtama*, Vorónezh, pp. 336-345.
- (1993): *Russkie stiji 1890-1925 godov v kommentariiaj*, Moscú.
- (1995): *Izbrannye statyi*, Moscú.
- (1996): *O. Mandelshtam: Grazhdanskaia lirika 1937 goda*, Moscú.
- (1999): *Metr i smysl: ob odnom mejanizme kulturnoi pamiati*, Moscú.
- (2000): «Poet i obshchestvo: dve gotiki i dva Yegipta v poezii O. Mandelshtama», en A. Lekmánov, P. Nerler et al. (eds.), *Sojrani moiú rech*, 3 (1), pp. 25-41.
- (2001): *O russkoi poezii*, Moscú.
- (2002): «“Senoval” O. Mandelshtama: istoria texta i istoria smysla», en Y. Toddes (ed.), *Tynianovski sbornik*, 11, Moscú, pp. 376-390.
- (2006): «Chitat meniá podriad nikomu ne interesno...», *NLO*, 77 (1), accesible online <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/1/chitat-menya-podryad-nikomu-ne-interesno-pisma-m-l-gasparova-k-mari-luize-bott-1981-8212-2004-gg.html> [consulta 27/09/2022].
- (2012): «“Komu zima — arak i punsh goluboglazy...” Mandelshtamovskoe “my poidiom drugim putiom”», en *Izbrannye trudy*, vol. IV, Moscú, pp. 586-597.
- (2015): *Yasnye stiji i «tiomnye stiji», analiz i interpretatsia*, Moscú.
- (2016): «Iz statei, napisannyj dlia “Mandelshtamovskoi entsiklopedi”», *NLO*, 139 (3), accesible online <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/3/mihail-gasparov-i-mandelshtamovskaya-encziklopediya.html> [consulta 22/09/2022].
- (2017): «Stati dlia “Mandelshtamovskoi entsiklopedi”», en M. Akíмова, M. Tarlínskaia, M. L. Gasparov. *O niom. dlia nego. Statyi i materialy*, Moscú, pp. 13-103.
- GAZÍZOVA, L. (2016): «Dyjanie», *Novy mir*, 2, accesible online http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2016_2/Content/Publication6_6273/Default.aspx [consulta 03/10/2022].
- GIBBONS, R. (2006): «On rhyme», *The American Poetry Review*, 35 (6), pp. 63-67.
- GILLIS, C. G. (1976): «The Persephone Myth in Mandelstam's *Tristia*», *California Slavic Studies*, IX, pp. 139-159.
- GLÁZOVA, A. (2008): (2008): *Counter-Quotation: The Defiance of Poetic Tradition in Paul Celan and Osip Mandel'stam*; Thesis submitted in conformity with the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the Northwestern University.
- GLÁZOVA, M. (2000): «Mandelshtam i Dante: “Bozhestvennaia komedia” v poezii Mandelshtama tridtsytj godov», A. Lekmánov, P. Nerler et al. (eds.), *Sojrani moiú rech*, 3 (1), pp. 73-100.
- GLAZOVA-CORRIGAN, E. (2000): *Mandelstam's Poetics: A Challenge to Postmodernism*, Toronto.
- GOFMAN, V. (1991): «O Mandelshtame. Nabliudenia nad liricheskim siuzhetom i semantikoi stija», *Zvezda*, 12, pp. 175-187.
- GÓGOL, N. (2009): «Ob arjitekture nyneshnego vremeni», en *Polnoe sobranie socheneni i pisem*, vol. 3, pp. 97-113.
- GOLDBERG, S. (2011): *Mandelstam, Blok, and The Boundaries of Mythopoetic Symbolism*, Columbus (OH).

- GORODETSKI, L. (2008): «Nemetski yazyk v diskurse Osipa Mandelshtama», en: *Sojrani moiú rech...*, vol. 4 (2), Moscú, pp. 653-681.
- GORODETSKI, S. (1913): «Nekotorye techenia v sovremennoi russkoi poezii», *Apollón*, 1, pp. 46-50.
- GRECHUK, N. (2007): *Peterburg. Sekundy istorii*, San Peterburgo.
- GRIGÓRIEV, A. y PETROVA, I. (1977): «Mandelshtam na poroge tridsatyj godov», *Russian Literature*, 4, pp. 181-192.
- GRONAS, M. (2009) «Just What Word Did Mandel'shtam Forget? A Mnemopoetic Solution to the Problem of Saussure's Anagrams», *Poetics Today*, 30 (2), pp. 155-205.
- (2011): *Cognitive Poetics and Cultural Memory: Russian Literary Mnemonics*, Nueva York, edición electrónica.
- GUERSHTEIN, E. (1998): *Memuary*, San Petersburgo.
- GUÍNZBURG, L. (1974): *O lirike*, Leningrado.
- GUIPERBORÉI (1912): «Ot redaktsii», *Guiperboréi*, 1, pp. 3-4.
- GUIPPIUS, Z. (1991): *Stijotvorenia. Zhivye litsa*, Moscú.
- GUMILIOV, N. (1919): «Perevody stijotvornye», en *Printsipy judozhestvennogo perevoda*, Petersburgo, pp. 25-30.
- (1988): *Stijotvorenia i poemy*, Leningrado.
- (1990): *Pisma o russkoi poezii*, Moscú.
- GUMILIOV, N., GORODETSKI, S., NÁRBUT, V., AJMÁTOVA, A., ZENKÉVICH, M. y MANDELSHTAM, O. (1913): «Stijotvorenia», *Apollón*, 3, pp. 30-38.
- HANSEN-LÖVE, A. (1998): «Tekst — tekstura — arabeski. Razvertyvanie metafory “tkani” v poetike O. Mandelshtama», en *Tynianovskii sbornik*, 6-8, pp. 241-269.
- HARRIS, J. G. (1982): «Mandelstamian Zlost', Bergson, and a New Acmeist Esthetic?», *Ulbardus Review*, 2 (2), pp. 112-130.
- (1990): «Review of TRISTIA. By Osip Mandel'shtam. Translated by Bruce McClelland», *Slavic Review*, 49 (3), pp. 505-506.
- HEANEY, S. (1995): *The Redress of Poetry*, Londres-Boston.
- HERSANT, P. (2017): «Le traducteur, poète en abyme», G. Henrot y S. Pollicino (eds.), *Traduire en poète*, Artois, pp. 23-39.
- HOLMES, J. S. (1988): *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam.
- HOPE, A. D. (1975): *Melbourne Slavonic Studies*, 9-10, pp. 12-29.
- IVÁNOV, Viach. (1909): *Po zviozdam*, San-Petersburgo.
- IVÁNOV, Viach. Vs. (1972): «Dva primera anagrammaticeskij postroiéni v stijaj pozdnego Mandelshtama», *Russian Literature*, 1, pp. 81-87.
- (2009): «Mandelshtam i nashe budushcheie», en O. Mandelshtam, *Polnoye sobraniye sochineni pisem*, edición y notas de A. Mets, introd. Viach. Vs. Ivánov, vol. 1, Moscú, pp. 3-40.
- JACKSON, K. D. (2010): *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, Oxford.
- JAKOBSON, R. (1979): *Selected writings, V, On Verse, Its Masters and Explorers*, La Haya-París-Nueva York.
- (2012): «On Linguistic Aspects of Translation», en L. Venuti (ed.), *The translation studies reader*, 3º ed. Londres-Nueva York, pp. 126-132 (1ª ed. 1959).

- JAN, A. (1977): «Zametki o semantike kontesktnyj pereklichek», *Diss. Slavicae*, 12, pp. 3-28.
- JANGFELD, B. (1999): «The Body and the Soul of Poetry», S. Allen (ed.), *Translation of Poetry and Poetic Prose*, Singapore-New Jersey-Londres-Hong Kong, pp. 118-126.
- JAZÁN, V. (1999): «K utochneniu semantiki stijotvorenia Mandelshtama “Komu zima — arak i punsh goluboglazy”», en W. Potthoff (ed.), *Osip Mandel'stam und Europa*, Heidelberg, pp. 163-174.
- JIMÉNEZ, J. R (2001): *Segunda antología poética*, Madrid.
- JODASÉVICH, V. (2009-2010): *Sobranie sochinenii v vosmi tomaj*, 8 vols., Moscú.
- KAHN, A. (2017): «Canonical Mandelshtam», en K. Hodgson, J. Shelton y A. Smith (eds.), *Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon*, Cambridge, pp. 157-201.
- (2019): «Searching for sense and music», *TLS*, 6070, accesible online: <https://www.the-tls.co.uk/articles/searching-for-sense-and-music/> [consulta 07/09/2022].
- (2020): *Mandelstam's Worlds. Poetry, Politics, and Identity in a Revolutionary Age*, Oxford.
- KANTOR, E. (1991): «V tolpokrylatom vozduje kartin». *Literaturnoe obozrenie*, 1, pp. 59-68.
- KANTOR-KAZOVSKY, L. (2001): «Arjitekturnaia metáfora u Mandelshtama». *Cahiers du Monde russe*, 42 (2), pp. 95-114.
- KAPNIST, V. (1960): *Sobranie sochinenii v dvuj tomaj*, Moscú-Leningrado, 2 vols.
- KATS, B. (1991): «V storonu muziki: iz muzikovedchaskij primechani k tvorčestvu O. E. Mandelshtama», *Literaturnoe obozrenie*, 1, pp. 69-77.
- (1994), «Pesenka o yevreiskom muzykante: “shutka” ili “kredo”», *NLO*, 8, pp. 250-268.
- KATSIŠ L. (2002), *Osip Mandelshtam: muskis iudeistva*, Moscú.
- (2008): «Protestantskoie kreshchenie ievreev v Finlandii v 1911–1913 gg. i sudba Osipa Mandelshtama», *Russkaia pochta*, 1, pp. 55–76.
- KAZARIN, V., NOVIKOVA; M. y KRISHTOF E. (2012): «Stijotvorenie O. E. Mandelshtama “Zolotistogo mioda struia iz butylki tekla”», *Znamia*, 5, pp. 203-212.
- KEMBALL, R. (1991): «Puškin en français : Les poèmes traduits par Marina Cvetaeva. [Essai d'analyse métrique]», *Cahiers du monde russe et soviétique*, 32 (2), pp. 217-235.
- KÍJNEI, L. y MÉRKEL, I. (2013): *Osip Mandelshtam. Filosofía slova i poetičeskaia semantika*, Moscú.
- KIRSCHBAUM, H. (2010): *Valgally beloe vino: nemetskaya tema v poezii Mandelshtama*, Moscú.
- KLAMANN, C. (2014): «“A New Villon”: Modern Art as Theft in Works by Osip Mandelshtam, Boris Pilnyak, and Konstantin Vaginov», *Slavic and East European Journal*, 58 (4), pp. 626-644.
- KÓBRINSKI, H. (2013): *O Jarmse i ne tolko. Stati o russkoi literature XX veka*, San Petersburgo.

- KÓLOSOVA, V. (2004): «Polín», *Studia Ethnologica: Trudy fakulteta etnologii*, 2, pp. 14-32.
- KOVALIOVA, I. (2005): «Psijeia u Persefony», *NLO*, 3, accessible online: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/psiheya-u-persefony-ob-istokah-odnogo-antichnogo-motiva-u-mandelshtama.html> [consulta 31/05/2022].
- KOVALIOVA, I. y NESTEROV A. (1995): «Pindar i Mandelshtam (k postanovke problemy)», en O. Lekmánov (ed.), *Mandelstham i antichnost*, Moscú, pp. 163-170.
- KOVELMAN, A. (2006): «Osip Mandelstam and Biblical Exegesis», en V. Khazan y W. Moskovich (eds.), *The Russian Word in Israel, the Jewish Word in Russia. Jews and Slavs*, Jerusalén, pp. 148-172.
- KOZHÉVNIKOVA, N. (2009): *Izbrannye raboty po yazyku judozhestvennoi literatury*, Moscú.
- KOZHÉVNIKOVA, N. y PETROVA, Z. (2010): *Materialy k slovariu metaphor i sravneni russkoi literatury XIX-XX vv. Vypusk 2: Zveri, nasekomye, ryby, zmei*, Moscú.
- KRUZHKOVA, G. (2013): «O tom, kak Nabokov Mandelshtam zashchitil», *Novy mir*, 5, accessible online: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2013_5/Content/Publication6_859/Default.aspx [consulta 03/02/2022].
- KÚPCHENKO, V. (1987): «Osip Mandelshtam v Kimmerii», *Voprosy literatury*, accessible online: <https://voplit.ru/article/osip-mandelshtam-v-kimmerii/> [consulta 03/0/2022].
- KÚTIK, I. (1994): *The Ode and The Odic. Essays on Mandelstam, Pasternak, Tsvetaeva and Mayakovsky*, Estocolmo.
- KUZIN, B. (1999): *Vospominania. Proizvedenia. Perepiska*. Moscú.
- LAKOFF, J. y JOHNSON, M. (1980): *Metaphors we live by*, Chicago.
- LEFEVERE, A. (1975): *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam.
- LEKMÁNOV, O. (1995): «O dvuj popravkaj v odnom stijotvorenii Mandelshtama», en O. Lasunski, G. Levinton et al. (ed.), *Otdai menia, Voronezh*, Vorónezh, pp. 149-152.
- (2000): *Kniga ob akmeizme i drugie raboty*, Tomsk.
- (2004): «Mesto vstriech izmenit nelzia?», *Ruthenia*, accessible online: <http://www.ruthenia.ru/document/533693.html> [consulta 14/01/2022].
- (2006): *O trioj akmeisticheskij knigaj*, Moscú.
- (2009): *Ósip Mandelshtam*, Moscú.
- (2011): «Chitatel gazet: Pressa kak fon stijotvorenii Mandelshtama 1930-j godov», en S. Vasilenko, N. Yeskova et al. (ed.), *Sojrani moi rech. Zapiski Mandelshtamovskogo obschestva*, Moscú, vol. 5, pp. 495-605.
- (2016): *Ósip Mandelshtam: vorovanny vozduj. Biografia*, Moscú.
- LÉRMONTOV, M. (2014): *Polnoie sobranie sochineni*, 4 vols., San Petersburgo.
- LEVIN, Y. D. (1985): *Russkie perevodchiki XIX veka i razvitie judozhestvennogo perevoda*, Leningrado.

- LEVIN, Y. I. (1969): «O nekotoryj chertaj plana sodержania v poeticheskij tekstaj. Materialy k izucheniu poetiki O. Mandelshtama», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 12, 106-164.
- (1972): «O chastotnom slovare yazyka poeta (Imena sushchestvitelnye u O. Mandelshtama)», *Russian Literature*, 2, pp. 5-36.
- (1978): «Zametki o poezii Mandelshtama tridsatyj godov», *Slavica Hierosolymitana*, II, Jerusalén, pp. 110-173.
- (1995): «Zametki o “krymsko-ellinskij” stijaj O. Mandelshtama», en O. Lekmánov (ed.), *Mandelstham i antichnost*, Moscú, pp. 77-103.
- (1998): *Izbrannye trudy. Poëtika, semiotika*, Moscú.
- LEVIN, Y. I., SEGAL, D.; TIMENCHIK, R.; TOPOROV, V. y TSIVIÁN, T. (1974): «Russkaia semanticheskaja poetika kak potentsialnaja kulturnaja paradigma», *Russian Literature*, 6, pp. 47-82.
- LEVINTÓN, G. (1979): «Poeticheski bilingvizm i mezhyazykovye vliania: (Yazyk kak podtekst)», en *Vtorichnye modeliruiushchie sistemy*, Tartu, pp. 30-33.
- (1991): «Marginalii k Mandelshtamu», en *Osip Mandelshtam. K 100-letiu so dnia rozhdenia. Poetika i textologiya*, ed. Y. Freidin, Moscú, pp. 37-39.
- (1994): «Mandelstham i Gumiliov: predvaritelnye zametki», en R. Aizlewood y D. Myers (eds.), *Stoletie Mandelshtama*, Nueva York, pp. 30-43.
- (1998): «Gorod kak podtekst (iz “realnogo” kommentaria k Mandelshtamu)», en A. Guippius, L. Névskaia et al. (eds.), *POLYTROPON. K 70-letiu V. N. Toporova*, Moscú, pp. 730-755.
- LEVINTÓN, G. y TIMENCHIK, R. (1978): «Kniga K. F. Taranovskogo o poezii O. E. Mandelshtama», *Russian Literature*, 6 (2), pp. 197-211.
- LIPKIN, S. (2008): *Ugl, pylaiushchi ogniom*, Moscú.
- LOMBEZ, Ch. (2003): «Traduire en poète : Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, 135 (III), pp. 355-379.
- (2016): *La seconde profondeur. La trad. poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*, París.
- LOMONÓSOV, M. (1986): *Izbrannye proizvedenia*, Leningrado.
- LÓPEZ EIRE, A. (ed. y tr.) (2003): *Homero. Iliada*, Madrid.
- LOTMAN M. (1996): *Mandelstham i Pasternak (popytka kontrastivnoi poetiki)*, Tallinn.
- LOTMAN Y. (1994): «Leksii po strukturalnoi poetike», en Y. M. Lotman i tartussko-moskovskaia semioticheskaja shkola, Moscú, pp. 17-246.
- LOZINSKI, M. (trad.) (1967): *Dante Alighieri. Bozhestvennaia komedia*, Moscú.
- MAGOMÉDOVA, D. (1991): «O. Mandelshtam i I. Dmítiev (problema vnutrennego i vneshnego adresata)», en Z. Paperny (ed.), *Slovo i sudba. Osip Mandelshtam, issledovania i materialy*, Moscú, pp. 408-412.
- (2001): «Motiv “pira” v poezii O. Mandelshtama», en *Smert i bessmertie poeta*, Moscú, pp. 134-143.
- MAIAKOVSKI, V. (1963): *Izbrannye proizvedenia*, 2 vols., Moscú-Leningrado.
- MAIKOV, A. (1977): *Izbrannye proizvedenia*, Leningrado.
- MANDELSHTAM, N. (2014): *Sobranie sochineni*, 2 vols., Moscú.

- MANDELSHTAM, Y. (1995): «Vospominania», *Novy mir*, 10, pp. 119–178, accesible online: https://magazines.gorky.media/novy_mi/1995/10/vospominaniya-6.html [consulta 14/2/2021].
- MARGÓLINA, S. (1989): *Mirovozzrenie Osipa Mandelshtama*, Marburgo.
- (1990): «Razmyshlenia ob odnom variante. (Stojotvoreníe Osipa Mandelshtama «Za gremuchiuu doblest gradushchij vekov...»)», *Kontinent*, 62, 299-316.
- MASSEAU, P. (2007): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética: Le Cimetière marin de Paul Valéry*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- MAZUR, N. (2005): «O myshinoi begotne, Pushkine, Marke Avrelii i ob uslovno-funktsionalnyj kontekstaj», en Y. Leving, A. Ospovat y Y. Tsivián (eds.), *Shipovnik: istoriko-filologicheski sbornik k 60-letiu Romana Davidovicha Timenchika*, Moscú, pp. 250-260.
- MÉILAJ, M. (1994): «Ob odnom ekzoticheskom podtekste ‘Stijov o neizvestnom soldate’», en R. Aizlewood y D. Myers (eds.), *Stoletie Mandelshtama*, Nueva York, pp. 112-118.
- MEREZHKOVSKI, D. (1990): *Sobranie sochineni v chetyrioj tomaj*, 4 vols., Moscú.
- MESCHONNIC, H. (1973): *Pour la poétique I*, París.
- (1999): *Poétique du traduire*, Lagrasse.
- METS, A. (ed.) (2019): *Letopis zhizni i tvorchestva O. E. Mandelshtama*, San Petersburgo.
- METS, A., IVANOVA, L. (ed.) (1997): «O. E. Mandelshtam v pismaj S. B. Rudakova k zhene (1935-1936)», *Yezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1993 god*, San Petersburgo, pp. 7-183.
- MINTS, B. (2015): «“Pervaia moskovskaia tetrad” i problema bolshoi formy v lirike Mandelshtama 1930-j godov», *Izvestia Saratovskogo Universiteta. Ser. Filologia, Zhurnalistica*, 15 (2), pp. 82-91.
- MIRSKI, D. (1992): *Istoria russkoi literatury s drevneishij vremion po 1923 god*, trad. de R. Zernova, Londres.
- MOCHULSKI, K. (1995): «O. E. Mandelshtam», en O. Lekmánov (ed.), *Mandel'shtam i antichnost: sbornik statei*, Moscú, pp. 7-12.
- MOFFET, J. (1999): «On Formal Translation», en S. Allen (ed.), *Translation of Poetry and Poetic Prose*, Singapore-New Jersey-Londres-Hong Kong, pp. 83-100.
- MORANTA MAS, S. (2011): «“My zhiviom, pod soboiu ne chuiá strany”: estrategias de traducción de un poema de Osip Mandel'shtam», en E. F. Quero Gervilla, Barros García, B., Kopylova, T., Vercher García, E. y Kharnásova, G. (eds.), *Lengua rusa, visión del mundo y texto / Russian Language, World and Text*. Granada, Edición en CD-ROM.
- (2016): «Osip Mandelshtam na Pireneiskom poluostrove: ot Sefarada do “lesnoi Salamanki”», en L. Vidgof, D. Zúiev, O. Lekmánov, P. Nérler (ed.), *Osip Mandelshtam i XXI vek*, Moscú, pp. 245-253.
- MORENO SOLDEVILLA, R. (2011): *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina*, Huelva.
- MÓREV, G. (2019): «Yeshchio raz o Staline i Mandelshtame», *Colta*, 13 de diciembre, accesible online

- <https://www.colta.ru/articles/literature/22722-gleb-morev-esche-raz-o-staline-i-mandelstame> [consulta 15/09/2022].
- (2020): *Poet i tsar. Iz istorii russkoi kulturnoi mifologii: Mandelshtam, Pasternak, Brodsky*, Moscú.
- (2022a): *Osip Mandelshtam. Fragmenty literaturnoi biografii (1930-1920-e gody)*, Moscú.
- (2022b): «“Stiji o Staline” i “Stiji o neizvestnom soldate” Mandelshtama», *Novy mir*, 5, pp. 164-178.
- MUSÁTOV, V. (2000): *Lirika Osipa Mandelshtama*, Kíev.
- MYERS, D. (1990): «Some notes on Mandelstam’s Tristia», en R. Freeborn, J. Grayson (eds.), *Ideology in Russian Literature*, Londres, pp. 134-156.
- (1991): «The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandelshtam’s “The Horseshoe Finder”», *The Slavonic and East European Review*, 69 (1), pp. 1–39.
- NABÓKOV, V. (1969): «On Adaptation», *The New York Review of Books*, December 4, accessible online: <https://www.nybooks.com/articles/1969/12/04/on-adaptation/>, [consulta 10/6/2020].
- (1990): «Foreword» en A. Pushkin, *Eugene Onegin, a Novel in Verse*, trad. y notas de V. Nabókov, Princeton, pp. VI-XIV.
- (2012): «Problems of Translation: Onegin in English», en L. Venuti (ed.), *The translation studies reader*, 3º ed. Londres–Nueva York, pp. 113–125, 1º ed. 1955.
- NADSON, S. (2001): *Polnoe sobranie stijotvoreni*, San Petersburgo.
- NEKRÁSOV, N. (1967): *Polnoe sobranie sochinini v trioj tomaj*, 3 vols., Moscú.
- NÉMZER, A. (2007): «Ten druga», *Ruthenia*, accessible online: <https://www.ruthenia.ru/nemzer/ten'.html> [consulta 14/09/2022].
- (2017): «Solzhenitsyn», en P. Nérler y O. Lekmánov (eds.), *Mandelstamovskaia Entsiklopedia*, Moscú, pp. 444-446.
- NÉRLER, P. (2009): «Ossip Mandelstam à Paris», *Ossip Mandelstam, Europe*, vol. monográfico, 962-963, pp. 25-50.
- (2014): *Con amore. Etiudy o Mandelshtame*, Moscú.
- (ed.) (2015): «Posmotrim, kto kogo pereupriamit»: *Nadezhda Mandelshtam v pismaj, vospominaniaj, svidetelstvaj*, Moscú.
- (2016): «V Moskve», *Novy mir*, 1, accessible online: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2016_1/Content/Publication6_6238/Default.aspx#sdfootnote38anc [consulta 11/02/2022].
- (2017): «Poet i meditsina: bolezni i simuliatsii», en: T. Diákova (ed.), *Mandelstamovskie chenia: materialy Mezhdunarodnyj mandelshtamovskij cheni*, Vorónezh, pp. 18-26.
- NÉRLER, P. y LEKMÁNOV, O. (eds.) (2017), *Mandelstamovskaia Entsiklopedia*, 2 vols., Moscú.
- NIETZSCHE, F. (2009), *Así hablo Zaratustra; Más allá del bien y del mal; La genealogía de la moral; El crepúsculo de los ídolos; El anticristo*, trad. de J. R. Hernández Arias, C. Vergara, J. Mardomingo Sierra y G. Cano Cuenca, Madrid.
- NILSSON, N. A. (1974), *Osip Mandel’shtam. Five Poems*. Estocolmo.

- NIKOLINA, N. A. (2013): «Nomimativnye predlozhenia v kompozitsii poeticheskogo teksta», en Y. V. Krasílnikova (ed.), *Poeticheskaia grammatika*, Moscú, vol. 2, pp. 38-56.
- ODNOPORÓZOVA, D. y MORANTA MAS, S. (2017): «Ispanski yazyk», en P. Nérler y O. Lekmánov (eds.), *Mandelshtamovskaia Entsiklopedia*, Moscú, pp. 429-432.
- ODÓIEVTSEVA, I. (2010): *Na beregaj Navy*, Moscú.
- ÓSHEROV, S. (1995): «*Tristia* Mandelshtama i antichnaia kultura», en O. Lekmánov (ed.), *Mandelshtam i antichnost: sbornik statei*, Moscú, pp. 188-203.
- PANOVA, L. (2003): «*Mir*», «*prostranstvo*», «*vremia*» v poézii *Osipa Mandelshtama*, Moscú.
- (2009): «Dve stati dlia Mandelshtamovskoi entsiklopedii: “Dante Alighieri” i “Francesco Petrarca”», en N. Láskina, O. Murátova et al. (ed.), *Pritiazhenie, priblizhenie, prisvoenie: voprosy sovremennoi literaturnoi komparativistiki*, Novosibirsk, pp. 162-181.
- (2013): «Stiji Natalie Shtempel Osipa Mandelshtama: k proiasneniu germetichnogo siuzheta», en *(Ne)muzykalnoie prinoshenie ili Allagro affettuoso: sbornik statei k 65-letiu B. A. Katsa*, San Peterburgo, pp. 548-565.
- (2016) «Stiji Osipa Mandelshtama k Natalie Shtempel, ili oda neravnomernoi pojodke», *Zvezdá*, 1, pp. 128-141, accesible online: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/1/stihi-osipa-mandelshtama-k-natale-shtempel-ili-oda-neravnomernoj-pohodke.html> [consulta 30/05/2022].
- (2017a): «Dante», en P. Nérler y O. Lekmánov (eds.), *Mandelshtamovskaia entsiklopedia*, vol. 1, Moscú, pp. 213-220.
- (2017b): «“Razluka – mladshaia sestra smerti”: Mandelshtam, “*Tristia*”, strofa IV», *Toronto Slavic Quarterly*, 59, accesible online: http://sites.utoronto.ca/tsq/59/Panova_59.pdf [consulta 26/06/2022].
- (2018) «Maguia starinnogo slova: o liubovnoi eleguii Osipa Mandelshtama “*Tristia*”», en D. Ioffe, M. Levitt et al. (eds.), *A/Z. Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*, Boston, pp. 400-418.
- PARNÍS, A. (1991): «Shtriji k futuristicheskemu portretu O. E. Mandelshtama», en Z. Paperny (ed.), *Slovo i sudba. Osip Mandelshtam, issledovania i materialy*, Moscú, pp. 183-203.
- PASSEK, T. (1931): *Iz dalnij let: vospominania*, Moscú-Leningrado.
- PASTERNAK, L. (1977): *Stijotvorenia i poemy*, Leningrado.
- PATERSON, D. (2006): *Orpheus: A Version of Rilke's 'Die Sonette an Orpheus'*, Londres.
- PÁVLOV, M. (1994) «K teme dvizhenia v poeziMandelshtama: semantkia shaga v stijaj k Natalie Shtempel», en *Stoletie Mandeslhtama*, Nueva York, pp. 173-182.
- PAVLÓVICH, N. (2001): «Vospominania», en O. Figurnov, M. Figurnova (ed.), *Ósip i Nadezhda Mandelshtamy v rasskazaj sovremennikov*, Moscú, pp. 119-124.
- PERTSOV, N. (2001): «Igroski. Pary istolkovania Osipa Mandelshtama», *Voprosy literatury*, 6, pp. 340-353.
- PIERA, C. (1993): *Contrariedades del sujeto*, Madrid.

- PILSHCHIKOV, I. (2008): «Standarty sovremennogo filologicheskogo kommentaria», en *Kommentarii istoricheskogo istochnika Issledovania i opyty*, Moscú, pp. 36-45.
- (2015): «Traditsii “russkogo petrarkizma” i sonety Petrarki v perevode M. Kuzmina», en *Mikhail Kuzmin: Literaturnaja sudba i judozhestvennaia sreda*, San Petersburgo, pp. 139–157.
- (2016): «The semiotics of phonetic translation», *Studia Metrica et Poetica* 3 (1), pp. 53-104.
- PLUNGUIAN, V. (2011): «Metrika O. Mandelshtama: k analizu struktury i evoliutsii», en S. Vasilenko, N. Yeskova et al. (ed.), *Sojrani moiú rech. Zapiski Mandelshtamovskogo obschestva*, Moscú, vol. 5, pp. 338–365.
- POLIAKOVA, S. (1997): «Oleinikov i ob Oleinikove» i driguie raboty po russkoi literature, San Petersburgo.
- POLIVÁNOV, K. (2013): «Ieshio raz ob analize i interpretatsii mandelshtamovskolo Notre Dame», *Stiji na sluchai: sbornik k 50-letiu R.G. Leibova*, Tartu, accesible online: https://www.ruthenia.ru/leibov_50/Polivanov.pdf [consulta 01/3/2021].
- POLLAK, N. (1995): *Mandelstam the Reader*, Baltimore.
- POLUKHINA, V. (1990): *Interview s Royem Fisherom*, accesible online: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/poluhina-valentina/brodskij-glazami-sovremennikov/40> [consulta 12/4/2020].
- (2008): *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, vol. 2, Boston.
- PONS, A (2004): «La reescriptura poética», *Reduccions: revista de poesia*, 81-82, pp. 113-155.
- PRESA GONZÁLEZ, F. (coord.) (1997): *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid.
- PRIETO, J. M. (2009): «Sobre un poema de Osip Mandelstam», *Letras Libres*, 125, pp. 36-42 accesible online <https://letraslibres.com/revista-mexico/sobre-un-poema-de-osip-mandelstam/> [consulta 15/08/2022].
- (2010): «Reading Mandelstam on Stalin», *The New York Review of Books*, 10 de junio.
- PRZYBYLSKI, R. (1987): *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*, trad. M. G. Levine, Ann Arbor.
- PUSHKIN, A. (1950): *Polnoie sobranie sochineni v desiati tomaj*, 10 vols., Moscú-Leningrado.
- (1998): *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, trad de. James E. Fallen, Oxford.
- PYMAN, A. (1994): *A History of Russian Symbolism*, Cambridge.
- RAE (2014): Diccionario de la lengua española, 23ª edición, Madrid, accesible online: <https://dle.rae.es> [consulta 19/09/2022].
- RAYFIELD, D. (1994): «Mandelstam i zviozdy», en R. Aizlewood y D. Myers (eds.), *Stoletie Mandeslhtama*, Nueva York, pp. 299-307.
- RAZUMNAYA, A. (2021): *Under the Sign of Contradiction. Mandelstam and the Politics of Memory*, Oxford-Nueva York.
- REYNOLDS, A. (1991): «Yest zhenshchiny, syroi zemle rodnye...», en Z. Paperny (ed.), *Slovo i sudba: Osip Mandelshtam, issledovania i materialy*, Moscú, pp. 454-456.
- (1994): «“Komu ne nadoyeli liubov i krov?”: The Uses of Intertextuality in Mandelstam's “Za gremuchiuu doblest' griadushchikh vekov”», en R. Aizlewood y D. Myers (eds.), *Stoletie Mandeslhtama*, Nueva York, pp. 136-154.

- (1995): «Smert avtora ili smert poeta? Intertekstualnost v stijotvorenii “Kuda mne detsia v etom yanvare?»», en O. Lasunski, G. Levinton *et al.* (eds.), *Otdai menia, Voronezh*, Vorónezh, pp. 200-213.
- (2016): «Perevody i perevodchiki Osipa i Nadezhdy Mandelshtam na angliyski yazyk», en L. Vidgof, D. Zúiev, O. Lekmánov, P. Nérler (ed.), *Osip Mandelshtam i XXI vek*, Moscú, pp. 254-264.
- ROBEL, L. (1974): «Translatives», *Change*, 14, pp. 5-12.
- (1998): «Léon Robel / Ossip Mandelstam: “Voronej”», *Formules, Traduire la contrainte*, Leuven, pp. 156-157.
- RONEN, O. (1973): «Leksicheski povtor, podteks i smysl v poetike Osipa Mandelshtama», en R. Jakobson (ed.), *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, La Haya, pp. 367-387.
- (1977a): «A Beam upon the Axe. Some Antecedents of Osip Mandel'stam's “Umyvalsja noc'ju na dvore...”», *Slavica Hierosolymitana*, 1, pp. 158-176.
- (1977b): «The Dry River and the Black Ice: Anamnesis and Amnesia in Mandel'stam's Poem “Ja slovo pozabyl, cto ja xotel skazat”», *Slavica Hierosolymitana*, 1, pp. 177-184.
- (1983): *An approach to Mandel'stam*, Jerusalén.
- (1989): «Dva poliusa paronomazii», en B. P. Scherr y D. S. Worth (eds.), *Russian Verse Theory*, Columbus, Ohio, pp. 287-296.
- (2002): *Poetika Osipa Mandelshtama*, San Petersburgo.
- (2006): «Opravdanie Peterburga u akmeistov», en P. Vájtina, A. Dolinin, B. Kats (eds.), *Etkindovskie chenia II-III*, San Petersburgo, pp. 147-157.
- (2008): «Akmeizm», *Zvezda*, 7, pp. 216-226.
- (2017): «Vergili u akmeistov», en *Mandelshtam – chitatel / Chitateli Mandelshtama*, Stanford, pp. 101-113.
- ROSENGRANT, J. (1994): «Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation», *The Slavic and East European Journal*, 38 (1), pp. 13-27.
- RÓZANOV, V. (2000): *Apokalipsis nashego vremeni*, Moscú.
- (2004): *V nashei smute*, Moscú.
- RUDAKOV, S. (1997): «O. E. Mandelshtam v pismaj S. B. Rudakova k zhene (1935–1936)» en *Yezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1993*, introducción de A. Mets e Y. Toddes, edición de L. Ivanova y A. Mets, comentarios de O. Lekmánov, A. Mets e Y. Toddes, San Petersburgo, pp. 7-183.
- RUSINKO, E. (1982): «Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson», *Slavic Review*, 41 (3), pp. 494-510.
- SALAÜN, S. (2010): «Traduire pour comprendre», en L. Cernuda, *Les plaisirs interdits, Los placeres prohibidos*, trad. de F. Étienvre, S. Salaün, Z. Carandell, L.-A. Laget y M- Lecointre, París, pp. 69-76.
- SALMAN, M. (2013): «O raznyj smyslaj avtobiografichnosti u O. E. Mandelshtama: na primere *Shuma vremeni*», *Autobiografia i tochnost*, 2, pp. 135-149.
- SCHLEIERMACHER, F. (1994), «Sobre los diferentes métodos de traducir», en: M. Á. VEGA, (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, pp. 224-235.

- SCHOPENHAUER, A. (2009): *Parerga y paralipómena I*, trad, introducción y notas de P. López de Santa María, Madrid.
- SEDAKOVA, O. (2014): «Gaspárov i inertsia sovetskogo perevoda», en *Volnost i tochnost*, Moscú, pp. 99-113.
- (2016): «Proshchalnye stiji Mandelshtama. Klassika v neklassicheskoe vremia», en L. Vidgof, D. Zúiev, O. Lekmánov, P. Nérler (ed.), *Osip Mandelshtam i XXI vek*, Moscú, pp. 23-50.
- SEGAL, D. (1992): «Istoria i poetika u Mandelshtama: A. Stanovlenie poeticheskoho mira», *Cahiers du monde russe et soviétique*, 33 (4), pp. 447-495.
- (1998): *Istoria i poetika*, 2 vols., (*Slavica Hierosolymitana*, 8-9), Oakland.
- (2006): *Ojranaiia gramota*, Moscú.
- SEGAL, R. (1993): «Iz vospominani», *Sojrani moiui rech. Zapiski Mandelshtamovskogo obschestva*, Moscú, vol. 2, pp. 26-27.
- SEMENKO, I. (1997): *Poetika pozdnego Mandelshtama*. Moscú.
- SERGUÉIEVA-KLIATIS, A. (2001): «Pevets Dafny (k prochteniui odnoi stroki stijotvorenia “Bátiiushkov”)», en M. Vorobiova, I. Deléktorskaia et al. (eds.) *Smert i bessmertie poeta*, Moscú, pp. 224-234.
- SEVERIANIN, I. (2004): *Gromokipiashchi kubok, Ananasy v shampanskoi, Klassicheskie rozy*. Moscú.
- SHAPIR, M. (2015): «Vremia i prostranstvo v poeticheskoi yazyke Mandelshtama», en *Universum versus*, II, Moscú, pp. 33-45.
- SHINDIN, S. (2000): «K interpretatsii stijotvorenia Mandelshtama “Sojrani moiui rech navsegda”», en *Poezia i zhivopis. Sbornik trudov pamiati N. I. Jársdzhieva*, Moscú, pp. 640-650.
- SHKLOVSKAIA-KORDI, V. (2001): «Vospominania», en *Ósip i Nadezhda Mandelshtamy v rasskazakh sovremennikov*, O. Figurnov, M. Figurnova (ed.), Moscú, pp. 98-118.
- SHKLOVSKI, V. (1990): *Gamburgski schiot*, Moscú.
- SHTÉMPÉL, N. (2008): «Vospominania», en «*Yasnaia Natasha*». *Ósip Mandelshtam i Natalia Shtempel*, Moscú–Vorónezh, pp. 21-104.
- SHUBINSKI, V. (2006): «Neuiazvimy», *NLO*, 6, pp. 465-474.
- SHVABRIN, V. (2019): *Between Rhyme and Reason. Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue*, Toronto - Buffalo - Londres.
- SILARD, L. (2005): «Tavrida Mandelshtama», en N. Buks, M. Virolainen (eds.), *Krymski tekst v russkoi kulture*, San Petersburgo, pp. 168-189.
- SILES, J. (2005): *Poesía y traducción: cuestiones de detalle*, Zaragoza.
- SLONIMSKI, M. (1995): «Kniga vospominani (fragment)», en V. Kreid y Y. Nechiporuk, *Osip Mandelshtam i yego vremia*, Moscú, pp. 197-198.
- SMOLIAROVA, T. (2005): «Pindar i Mandelshtam», *Toronto Slavic Quarterly*, 13, accesible online <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/smolyarova13.shtml> [consulta 22/2/2022].
- (2017): «“Yesli mnogoie pytano i v maloie szhato...”: poetika Pindara v poetike Gasparova», en *M.L. Gasparov. O nem. dlíia nego. Statyi i materialy*, Moscú, pp. 524–563.

- SOKOLOVA, L., ALVARADO SOCASTRO, S., GUZMÁN TIRADO, R. (2020): *Historia de la literatura rusa. Del siglo XI al siglo XXI*, Granada.
- SOLOGUB, F. (2014): *Polnoie sobranie stijotvoreni pisem*, I-I, San Petersburgo.
- SOSHKIN, Y. (2015): *Guipogrammatika. Kniga o Mandelshtame*, Moscú.
- STEINER, P. (1977): «Poem as Manifesto: Mandel'stam's "Notre Dame"», *Russian Literature*, 5, pp. 239-256.
- STRATANOVSKI, S. (1998): «Natselias na smert. Ob odnom stijotvoreniO. E. Mandelshtama», *Zvezda*, 1, pp. 213-221.
- (2004): «Tvorchestvo i bolezn. O rannem Mandelshtame», *Zvezda*, 2, pp. 210-221.
- STRUVÉ, N. (1992): *Osip Mandelshtam*, Tomsk.
- SURAT, I. (2009): *Mandelshtam i Pushkin*, Moscú.
- (2013): «Yasnaia dogadka», *Zvezdá*, 10, accesible online: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/10/yasnaya-dogadka.html> [consulta 30/09/2022].
- (2016a): «Yazyk prostranstva, szhatogo do točki», *Znamia*, 1, accesible online: <https://znamlit.ru/publication.php?id=6161> [consulta 4/10/2022].
- (2016b): «Otkuda vorovanny vozduj», *Novy mir*, 8, pp. 184-191.
- (2016c): «I menia tolko ravny ubiot», *Znamia*, 8, accesible online <https://znamlit.ru/publication.php?id=6350> [consulta 13/02/2022].
- (2017): «Avtoportret, kuvshin i muchenik Rembrandt», *Novy mir*, 10, accesible online http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_10/Content/Publication6_6746/Default.aspx [consulta 7/04/2022].
- TABORÍSSKAIA, I. (1990): «Peterburg v lirike Mandelshtama», en *Zhizn i tvorchestvo O. E. Mandelshtama*, Vorónezh, pp. 515-528.
- TARANOVSKY, K. (1976): *Essays on Mandel'stam*, Cambridge, Massachussets y Londres.
- (2000): *O poezii i poetike*, Moscú.
- TERRAS, V. (1966): «Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam», *The Slavic and East European Journal*, 10 (3), pp. 251-267.
- TIHANOV, G. (2001): «Contextualising Bakhtin: Two Poems by Mandel'stam», *Russian Literature*, 50 (2), pp. 165-184.
- TIMÉNCHIK, R. (1997): (ed.) *Kofeiniya razbityl serdets, Kollektivnaka shutochnaia piesa v stijaj pri uchastii O. E. Mandelshtama*, Stanford.
- TIÚTCHEV, F. (2002-2003): *Polnoie sobranie sochineni v shesti tomaj*, 6 vols., Moscú.
- TODDES, Y. (2017): «Bátiuskov», en P. Nérler y O. Lekmánov (eds.), *Mandelshtamovskaia Entsiklopedia*, Moscú, pp. 104-111.
- (2019): *Izbrannye trudy po russkoi literature i folologii*, vol. 1, Moscú-Leningrado.
- TOLKACH, Y. y CHERASHNIAIA, D. (2003): «Kto i chto igral naizust v stijotvoreni Mandelshtama "Zhil Aleksandr Guértsovich?"», *Izvestia RAN. Seria literatury i yasyka*, 5, pp. 33-39.
- TOLSTÓI, L. (1928-1952): *Polnoie sobranie sochineni*, 49 vols., Moscú.
- TOMASHEVSKI, B. (1923): «Piatistopny yamb Pushkina», en *Ocherki po poetike Pushkina*, Berlín, pp. 7-143.

- TOPOROV, V. (1991): «O “psijofiziologicheskom komponente poezii Mandelshtama», en Y. Freidin (ed.) *Osip Mandelshtam. K 100-letiu so dnia rozhdenia. Poetika i textologia*, Moscú, pp. 7-27.
- (2003): *Peterburgski tekst russkoi literatury*, San Petersburgo.
- TORQUEMADA SÁNCHEZ, J. (2003): «La traducción de la poesía rusa al español: aspectos traductológicos», en R. Moñoz Martín (ed.), *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, vol. 1, Granada, pp. 559-566.
- (2004): «La poesía rusa en español: propuesta de criterios para una traducción especializada», en *IV Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*, Villaviciosa de Odón, accesible online: <https://abacus.universidadeuropea.com/handle/11268/6320> [consulta 20/09/2022].
- TORRE, E. (1994): «La traducción del verso», en *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, pp. 159-207.
- TORRENT-LENZEN, A. (2006): «Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética», *Cuadernos del Ateneo*, 22, pp. 26-43.
- TRUBIKHINA, J. (2015): *The Translator's doubts. Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Boston.
- TSVETÁIEVA, M. (1994): *Sobranie sochineniv semi tomaj*, 7 vols., Moscú.
- TYNIANOV, Y. (1970): «Promezhutok», en *Poetika. Istoria literatury. Kino*, Moscú, pp. 168-195.
- USHAKOV, D. (1934-1940): *Tolkovy slovar russkogo yazyka*, Moscú, 4 vols. 2
- USPENSKI, B. (1994): «Anatomia metafory», en *Izbrannye trudy*, Moscú, vol. 2, pp. 246-274.
- USPENSKI, F. (2014): *Raboty o iazyke i poetike Osipa Mandelshtama. «Sopodchinennost poryva i teksta»*, Moscú.
- USPENSKI, P. y FÁINBERG, V. (2018): «Transformatsia idiomatiki v stijaj O. Mandelshtama: sinonimia», *Acta Slavica Estonica*, X, pp. 211-227.
- (2019): «Intuitivno poniatnyi text?», *Novy mir*, 3, accesible online http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_3/Content/Publication6_7140/Default.aspx#sdfootnote6sym [consulta 7/09/2022].
- (2020): *K russkoi rechi: idiomatika i semantika poeticheskogo yazyka O. Mandelshtama*, Moscú, edición electrónica¹⁴⁴⁸.
- VAIL, P. (2012): *Stiji obo mne*, Moscú.
- VASILENKO, S. (2015): «K problema ustanovlenia avtorskogo teksta v stijaj Osipa Mandelshtama», en P. Nerler, A. Pomorski y I. Surat (coords.), *Korni. Pobegui. Plody... Mandelshtamovskie dni v Varshave*, Moscú, 309-320.
- VEDENIAPIN, D. (2010): «I sovsem ne verniotska, ili On verniotsia sovsem drigoi», *Inostranniaia literatura*, 12, accesible online: <https://magazines.gorky.media/inostran/2010/12/i-sovsem-ne-vernetsya-ili-on-vernetsya-sovsem-drugoj.html> [consulta 7/09/2022]

¹⁴⁴⁸ En las ediciones electrónicas, las cifras que aparecen después del año de publicación no corresponden al número de página, sino a los segmentos (*locations*) en los que se divide el texto.

- VEIDLE, V. (1973): *O poetaj i poezii*, París.
- VÉLEZ NIETO, F. (2020): «Antología poética, de Ósip Mandelstam», *Mundiario*, 16 de marzo, accesible online <https://www.mundiario.com/articulo/cultura/osip-mandelstam-antologia-poetica-alianza-editorial/20200316193820178415.html> [consulta 15/09/2022].
- VENCLOVA, T. (2012): *Sobesedniki na piru*, Moscú.
- VENUTI, L. (1998): *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, Londres - Nueva York.
- (2004): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres – Nueva York.
- VIDGOF, L. (2012): «No liubliu moiu kurvu-Moskvu». *Osip Mandelshtam: poet i gorod*, Moscú.
- (2015): *Stati o Mandelshtame*, Moscú.
- VINOGRÁDOV, V. (1976): *Poetika russkoi literatury*, Moscú.
- VIOLLET-LE-DUC, E.-E. (1858-1872): *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vols., París, accesible online https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_a_u_XVIe_si%C3%A8cle [consulta 09/09/2022].
- (1863): *Entretiens sur l'architecture*, París, vol. 2., accesible online <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626642c/f9.item> [consulta 09/09/2022].
- VYGOTSKI, L. (1934): *Myshlenie i rech*, Moscú - Leningrado.
- WACHTEL, M. y CRAVENS, C. (2002): «Nadezhda Iakovlevna Mandel'shtam: Letters to and about Robert Lowell», *The Russian Review*, 61 (4), pp. 517-530.
- WALCOTT, D. (1986): *Collected poems*, Nueva York.
- WEINSTEIN, M. (2005): «Le courbe et le droit chez Mandel'shtam», *Revue des études slaves*, 76 (1), pp. 87-107.
- (2006): *Mandelstam. Un monde et sept poèmes pour y entrer*, París.
- WEISSBORT, D. (2009): *R. Derieva: The Sum Total of Violations*, Todmorden.
- WHYTE, C. (2002): «Against Self-Translation», *Translation and Literature*, 11 (1), pp. 64-74.
- WILKINSON, R. H. (1999): *Symbol & Magic in Egyptian Art*, Londres.
- WITT, S. (2013): «The Shorthand of Empire: Podstrochnik Practices and the Making of Soviet Literature», *Ab Imperio*, 3, pp. 155-190.
- WITT, S. (2013): «Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms», en L. Burnett y E. Lygo, *The Art of Accommodation: literary translation in Russia*. Oxford, pp. 155-190.
- YAKUBÓVICH, D. (1922): «K stíjotvoreníu "Taitsia peshchera..." (Pushkin i Ovidi)», *Pushkinski sbornik pamiati professora S. A. Venguerova*, Moscú, pp. 282-294.
- YEFRÉMOVA, T. (2000): *Novy slovar russkogo yazyka, Tolkovo-slovoobrazovatelny*, Moscú.
- YERÍOMENKO, A. (1991): *Stiji*, Moscú.
- YESAÚLOV, I. (2000): «Zhertva i zhertvennost», en H. Günther, Y. Dobrenko (eds.), *Sotsrealisticheski kanon*, San Petersburgo, pp. 797-802.
- YESENIN, S. (1997): *Polnoe sobranie sochinení v semi tomaj*, vol. 2, Moscú.

- ZALIZNIAK, Anna. A. (2006): *Mnogoznachnost v yazyke i sposoby yeio predstavlenia*, Moscú.
- (2013): *Konstanty i peremennye russkoi yazykovoi kartiny mira*, Moscú.
- ZALIZNIAK, Anna. A., LEVÓNTINA; I., SHMELIOV, A. (2012): *Russkaia semantika v tipologicheskoi perspektive*, Moscú.
- ZAMIATIN, Y. (2003): *Sobranie sochineni. Uezdnoe*, Moscú.
- ZEEMAN, P. (1988): *The Later Poetry of Osip Mandelstam: Text and Context*, Ámsterdam.
- ZHIRMUNSKI, V. (2001): «Preodolevshiye simvolizm», en *Poetika russkoi poezii*, Moscú, pp. 364-404.
- ZHOLKOVSKI, A. (2000): «Klavishnye progulki bez podorozhnoi. “Ne sravnivai, zhivushchi ne sravnim”», en A. Lekmánov, P. Nerler *et al.* (eds.), *Sojrani moiú rech*, 3 (1), pp. 160-184.
- (2005): «”Ya piu za voiennye astry”: poeticheski avtoportret Mandelshtama», en: *Izbrannye stati o russkoi poezii: invarianty, struktury, strateguii, intertekste*, Moscú, accessible online: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib31> [consulta 28/09/2022].
- (2012): «Sojrani moiú rech i ya primu tebia kak upriazh», *Zvesda*, 4, accessible online: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/4/sohrani-moyu-rech-8212-i-ya-primu-tebya-kak-upryazh.html> [consulta 11/09/2022].
- ZHUCHKOVA, A. (2015): «Yazyk poezii kak sposob podsoznatelnoi kommunikatsii» *Voprosy psijolingvistiki*, 23 pp. 107-114.
- ZORIN, A. (2001): *Kormia dvujglavogo orla... Literatura i gosudarstvennaia ideología v Rossii v poslednei tretí XVIII – pervoi tretí XIX veka*, Moscú.

Anexo. Textos originales de los poemas incluidos en la antología comentada

Piedra (1908-1915)

Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло,

Запечатлется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть!

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой;

И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустеет взор,
И тишину переплывает
Полночных птиц незвучный хор.

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир болезненный и странный
Я принимаю, пустота!

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.

Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминай и плачь
И, с тусклой планеты брошенный,
Подхватывай легкий мяч!

Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?
1912

Что, если, вздрогнув неправильно,
Мерцающая всегда,
Своей булавкой заржавленной
Достанет меня звезда?
1937

NOTRE DAME

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика — и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ СТРОФЫ

Н. Гумилеву

Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель.

Зимуют пароходы. На припекке
Зажглось каюты толстое стекло.
Чудовищна — как броненосец в доке —
Россия отдыхает тяжело.

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска,
На площади Сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка.

Черпали воду ялики, и чайки
Морские посещали склад пеньки,
Где, продавая сбитень или сайки,
Лишь оперные бродят мужики.

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладой когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — всё движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Tristia (1916-1922)

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли;
Царевича везут, немеет страшно тело —
И рыжую солому подожгли.

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, - и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки — идешь, никого не заметишь —
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни:
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена —
Не Елена — другая — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Tristia

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских;
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели в даль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове —расставанье,
Какая нам разлука предстоит?
Что нам сулит петушьё восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит?
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сенях лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьет?

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано гадая умереть.

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм:
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнавания.
Я так боюсь рыдания Аонид;
Тумана, звона и зиянья.

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Всё не о том прозрачная твердит,
Всё - ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы —
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко.
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.

Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.

Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

1921-1925

Умывался ночью на дворе —
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова, —
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино,
Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я всё отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И спичка серная меня б согреть могла.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
И верещанье звезд щекочет слабый слух,
Но желтизну травы и теплоту суглинка
Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух.

Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,
Как яблоня зимой, в рогоже голодать,
Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому,
И шарить в пустоте, и терпеливо ждать.

Пусть заговорщики торопятся по снегу
Отарою овец и хрупкий наст скрипит,
Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу —
Кому — крутая соль торжественных обид.

О, если бы поднять фонарь на длинной палке,
С собакой впереди идти под солью звезд,
И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.
А белый, белый снег до боли очи ест.

Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась —
Не по ней ли шуршит вор,
Комариный звенит князь?

Я хотел бы ни о чем
Еще раз поговорить,
Прошуршать спичкой, плечом
Растолкать ночь — разбудить.

Раскидать бы за стогом стог
Шапку воздуха, что томит.
Распороть, разорвать мешок,
В котором тмин зашит.

Чтобы розовой крови связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная, нашлась
Через век, сеновал, сон.

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, —
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

Звезд в ковше Медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.
Набухает, звенит темь,
И растет, и звенит опять.

Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защекочет, запорошит...

Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем,
Лиру строим, словно спешим

Обрасти косматым руном.

Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад, —
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.

Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна - скрепясь,
А другая — в заумный сон

НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ

Глядим на лес и говорим:
Вот лес корабельный, мачтовый,
Розовые сосны,
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,
Им бы поскрипывать в бурю,
Одинокими пиниями,
В разъяренном безлесном воздухе.
Под соленою пятою ветра устоит отвес, пригнанный
к пляшущей палубе,
И мореплаватель,
В необузданной жажде пространства,
Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,
Сличит с притяженьем земного лона
Шероховатую поверхность морей.

А вдыхая запах
Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля,
Любуясь на доски,
Заклепанные, слаженные в переборки
Не вифлеемским мирным плотником, а другим —
Отцом путешествий, другом морехода, —
Говорим:
И они стояли на земле,
Неудобной, как хребет осла,
Забывая верхушками о корнях,
На знаменитом горном кряже,
И шумели под пресным ливнем,
Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли
Свой благородный груз.

С чего начать?
Всё трещит и качается.
Воздух дрожит от сравнений.
Ни одно слово не лучше другого,
Земля гудит метафорой,
И легкие двуколки
В броской упряжи густых от натуги птичьих стай
Разрываются на части,
Соперничая с храпящими любимцами ристалищ.

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других —
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,

Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного
одуряющего запаха —
Будь то близость мужчины,
Или запах шерсти сильного зверя,
Или просто дух чобра, растертого между ладоней.

Воздух бывает темным, как вода, и всё живое в нем
плавает как рыба,
Плавниками расталкивая сферу,
Плотную, упругую, чуть нагретую, —
Хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади,
Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново
Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.
Воздух замешен так же густо, как земля:
Из него нельзя выйти, в него трудно войти.

Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой.
Дети играют в бабки позвонками умерших животных.
Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.
Спасибо за то, что было:
Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.
Эра звенела, как шар золотой,
Полая, литая, никем не поддерживаемая,
На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».
Так ребенок отвечает:
«Я дам тебе яблоко» или «Я не дам тебе яблока»,
И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова.

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.
Конь лежит в пыли и храпит в мыле,
Но крутой поворот его шеи
Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами —
Когда их было не четыре,
А по числу камней дороги,
Обновляемых в четыре смены,
По числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.

Так
Нашедший подкову
Сдувает с нее пыль
И растирает ее шерстью, пока она не заблестит.
Тогда
Он вешает ее на пороге,
Чтобы она отдохнула,
И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.
Человеческие губы, которым больше нечего сказать,

Сохраняют форму последнего сказанного слова,
И в руке остается ощущение тяжести,
Хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой.

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.

Одни

на монетах изображают льва,

Другие —

голову.

Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки

С одинаковой почестью лежат в земле.

Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.

Время срезает меня, как монету,

И мне уж не хватает меня самого.

Versos nuevos (1930-1935)

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Жил Александр Герцович,
Еврейский музыкант, —
Он Шуберта наворачивал,
Как чистый бриллиант.

И всласть, с утра до вечера,
Затверженную вхруст,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть...

Что, Александр Герцович,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцович —
Чего там! Всё равно!

Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит -

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть,
Там хоть вороньей шубою
На вешалке висеть...

Всё, Александр Герцович,
Заверчено давно,
Брось, Александр Скерцович,
Чего там! Всё равно!

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, —
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей -
Запихай меня лучше, как шапку в рукав
Жаркой шубы сибирских степей,

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, —

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, — за совестный деготь труда. —
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отцепенец в народной семье —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топорище найду.

Батюшков

Словно гуляка с волшебною тростью,
Батюшков нежный со мною живет.
Он тополями шагает в замостье,
Нюхает розу и Дафну поет.

Ни на минуту не веря в разлуку,
Кажется, я поклонился ему:
В светлой перчатке холодную руку
Я с лихорадочной завистью жму.

Он усмехнулся. Я молвил: спасибо.
И не нашел от смущения слов:
Ни у кого — этих звуков изгибы,
И никогда — этот говор валов...

Наше мученье и наше богатство,
Косноязычный, с собой он принес
Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез.

И отвечал мне оплакавший Тасса:
Я к величаньям еще не привык,
Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык...

Что ж, поднимай удивленные брови,
Ты, горожанин и друг горожан,
Вечные сны, как образчики крови,
Переливай из стакана в стакан...

Cuadernos de Vorónezh (1935-1937)

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах.
Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон, — слитен, чуток,
А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.
День стоял о пяти головах, и, чумея от пляса,
Ехала конная, пешая шла черנוверхая масса —
Расширеньем арты могущества в белых ночах — нет, в ножах —
Глаз превращался в хвойное мясо.

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко,
Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо.

Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов —

Молодые любители белозубых стишков,
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой —
За бревенчатым тылом, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего.

Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей? —
И хочется мычать от всех замков и крепок.

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы —
И прячутся поспешно в уголки,
И выбегают из углов угланы...

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке, —

А я за ними ахаю, крича
В какой-то мерзлый деревянный короб:
Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей разговора б!

Не сравнивай: живущий несравним.
С каким-то ласковым испугом
Я соглашался с равенством равнин,
И неба круг мне был недугом.

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,
И собирался плыть, и плавал по дуге
Неначинающихся путешествий...

Где больше неба мне — там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане.

Чтоб, приятель и ветра и капель,
Сохранил их песчаник внутри,
Нацарапали множество цапель
И бутылок в бутылках цари.

Украшался отборной собачиной
Египтян государственный стыд,
Мертвецов наделял всякой всячиной
И торчит пустячком пирамид.

То ли дело любимец мой кровный,
Утешительно-грешный певец,
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного праха истец.

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощаньи отдав, в верещаньи,
Мир, который как череп глубокий, —

Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть -
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть...

I

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет — чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка
В ее походке хочет задержаться —
О том, что эта вешняя погода
Для нас — праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

II

Есть женщины, сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.
И ласки требовать у них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье...
Что было — поступь — станет недоступно...
Цветы бессмертны. Небо целокупно.
И всё, что будет, — только обещанье.