



ÓsiMandelstam: La palabra y la cultura

Descripción

Mandelstam nace en Varsovia en 1891, en el seno de una acomodada familia judía dedicada al comercio del cuero. No obstante, su formación tiene lugar en la cosmopolita y bulliciosa ciudad de San Petersburgo, adonde los padres se trasladan poco después de su nacimiento, y el ruso es su lengua natal. Como era preceptivo entre las clases acomodadas, la madre, una notable pianista, contrató una institutriz francesa para que educara a sus tres hijos.

Tras concluir sus estudios en una escuela privada de prestigio, Mandelstam pasa una temporada en París y cursa dos semestres en la Universidad de Heidelberg, donde estudia literatura francesa antigua. De vuelta en San Petersburgo, inicia en la universidad estudios de filología alemana y románica; no obstante, nunca llegaría a graduarse.

En 1909, se une al grupo poético de los acmeístas, creado por Nikolái Gumiliov, poeta y primer marido de Anna Ajmátova, fusilado en 1921. En la revista del grupo, *Apollon*, Mandelstam empieza a publicar sus primeros versos y algún que otro texto en prosa, entre ellos su ensayo dedicado a François Villon. Sin embargo, el compromiso de Mandelstam con los ideales del acmeísmo fue bastante superficial: ajeno a las escuelas y a los manifiestos, trató siempre de seguir su propia trayectoria poética y vital. En *La palabra y la cultura*, cuya traducción publicamos en este número, escribió: «Lo que es verdad para un poeta, es verdad para todos. No es necesario fundar ninguna escuela. No es necesario inventar una poética propia.

Su adhesión al movimiento acmeísta solo puede entenderse en el contexto de su época: el hervidero de tendencias, escuelas, corrientes y movimientos del Petersburgo de los años diez. El acmeísmo, también llamado neo-realismo, surge más como una oposición a los excesos del simbolismo que como un programa articulado. Sus principales premisas son la vuelta a la realidad, un cierto gusto clasicista y erudito, el valor concedido a la palabra y la importancia del sentido racional del poema.

La maestría poética de Mandelstam queda patente desde sus primeros versos, que en lugar de ser

meros ensayos, pruebas y esbozos, se revelan como acabadas piezas de arte, perfectamente coherentes en su aspecto formal y en su componente rítmico.

La obra poética de Mandelstam puede dividirse en dos grandes grupos. El primero incluye los poemas publicados en vida del poeta, principalmente los libros *La piedra* (Kamen, 1913) y *Tristia* (1922), así como algunos poemas posteriores que fueron incluidos en una recopilación de toda su poesía (1928). Hasta 1933, Mandelstam —más afortunado que algunos de sus colegas, como Ajmátova— consigue insertar de vez en cuando sus poemas en alguna revista. No obstante, a partir de esa fecha todas las puertas se le cierran, iniciándose un período de silencio que se prolongará durante más de cuatro décadas. Su obra póstuma, inédita en Rusia hasta fechas recientes, la parte más rica, intensa y perdurable de toda su producción, es la que asegura su hegemonía en la poesía rusa de este siglo —por encima de autores tan destacados como Block, Esenin, Ajmátova, Tsevetáieva o Pasternak.

Esa segunda parte de su obra poética se compone de cinco libros que se conocen como *Primer cuaderno de Moscú* (octubre 1930-octubre 1931), *Segundo cuaderno de Moscú* (mayo 1932-febrero 1934), *Primer cuaderno de Voronezh* (abril-julio 1935), *Segundo cuaderno de Voronezh* (diciembre 1936-febrero 1937) y *Tercer cuaderno de Voronezh* (marzo-mayo 1937). Los tres últimos toman su título de la ciudad a la que fue exiliado por las autoridades estalinistas (1934-1937). El poema que cierra el *Tercer cuaderno de Voronezh* lleva el premonitorio título de *Hacia la tierra vacía*. No obstante, sus últimos versos están llenos de optimismo y esperanza:

Las flores son inmortales. El cielo está intacto.
Y aquello que será es ya una promesa.

En la obra primera de Mandelstam dominan las cuestiones eruditas, los motivos esteticistas, la obsesión por el mundo clásico y el Cristianismo («La conciencia de tener razón es el rasgo más acusado del artista cristiano», escribió en *Pushkin y Scriabin*), las reflexiones sobre el tiempo, el papel del poeta en la sociedad, su relación con el lector, la naturaleza del impulso poético. En la segunda, por contra, la autobiografía del poeta, su propio deambular de *outsider*, en su doble condición de poeta y de judío, lo ocupa todo. Es entonces cuando su origen hebreo, hasta entonces contemplado con un cierto distanciamiento, incluso con un velado desprecio, empieza a adquirir importancia en su obra. Así, en una carta escrita a su mujer desde Yalta, Mandelstam le confiesa que ya solo se siente a gusto en compañía de judíos. Y en un pasaje de la iracunda *Cuarta prosa*, sin duda la obra más inflamada, hirsuta y lacerante de su autor, llega a exclamar: «Insisto en que la profesión de escritor, tal como se ha desarrollado en Europa y particularmente en Rusia, es incompatible con el honorable título de judío, del que me siento orgulloso. Mi sangre, que carga con la herencia de criadores de ovejas, patriarcas y reyes, se rebela ante las tramposas gitanerías de la tribu de los escritores».

La obra en prosa de Mandelstam puede entenderse como un complemento, como una prolongación de su poesía, pues con ella comparte muchos de los temas y también una misma tensión y una construcción verbal afín. No obstante, también dispone de algunas características propias.

Lo mismo que sucede con sus versos, gran parte de su prosa apareció de forma póstuma. Mandelstam solo llegó a publicar algunos ensayos en revistas y un solo libro titulado *Sobre la poesía* (*O poezii*, 1928), en el que se incluye «La palabra y la cultura».

Es difícil definir el género al que pertenecen sus composiciones en prosa. ¿Se trata de ensayos, de relatos, de páginas autobiográficas, de libros de viajes? En realidad, puede decirse que constituyen un poco una suma de todo ello, y al mismo tiempo algo completamente diferente, por lo que es mejor denominarlas simplemente como «prosa». De hecho, el propio autor decidió titular una de sus principales obras simplemente como *La cuarta prosa*. Mandelstam, que sentía con inmediatez y fuerza el paso del tiempo, la sucesión de las épocas, opinaba que los géneros del siglo XIX ya no eran válidos en aquel momento histórico. En *El final de la novela* escribe: «El futuro desarrollo de la novela no será más que la historia de la atomización de la biografía como forma de existencia personal; aún más, seremos testigos de la catastrófica ruina de la biografía». Y en *El sello egipcio*, obsesionado con una realidad política que empequeñece la biografía de las personas, añade: «Terrible es pensar que nuestra vida es una novela sin fábula y sin héroe, compuesta de vacío y de cristal».

La obra en prosa de Mandelstam destaca por su contenido autobiográfico, siempre entreverado de cuestiones intelectuales, filosóficas, estéticas y filológicas. Esa característica no solo es aplicable a aquellos libros más íntimamente ligados con una restitución del pasado, como *El rumor del tiempo* (1921) y *El sello egipcio* (1924), sino que también es asumible por sus ensayos, sus reseñas y su *Viaje a Armenia*.

Ese viaje, realizado gracias a los auspicios del protector político de Mandelstam, Nikolái Bujarin, reviste una importancia capital en su obra, pues en su transcurso recobró el don de la poesía, después de un período de sequía creadora.

En Mandelstam, el motivo enunciado en el título es siempre relativo, a veces incluso arbitrario. Sus ensayos -la mayoría de las veces— constituyen divagaciones o variaciones sobre un puñado de temas que obsesionan al autor -la naturaleza de la poesía, la imagen y el papel del poeta, el carácter del tiempo, la recepción de la obra—, sobre los que vuelve una y otra vez, como si trazara círculos concéntricos. De hecho, en sus textos en prosa la estructura fundamental es el párrafo, que a menudo engloba de forma cerrada y concluyente una idea, un pensamiento o una imagen.

En algunos textos, Mandelstam, que se ha apartado totalmente del mundo oficial de la literatura, parece buscar apoyo en los autores del pasado. Así, el poeta llega a equiparar su propio destino al de Pushkin y Dante. Y en la *Conversación sobre Dante* llega a escribir: «Dante es un pobre hombre... Dante no sabe cómo comportarse, cómo actuar, qué decir, cómo hacer una reverencia...». Tal vez, al escribir esas palabras, el autor estaba pensando en el decurso torcido de su propia vida.

El destino final del poeta es bien conocido. Tras escribir un poema en el que critica la figura de Stalin, es detenido, interrogado, exiliado y finalmente deportado a la lejana y ominosa Siberia, de donde no regresó nunca. Al parecer, murió de frío en un campo de tránsito en los alrededores de Vladivostok, en el extremo más oriental de Rusia, y fue enterrado en una fosa común, en 1938. Su trágica vida ha sido evocada en dos extraordinarios libros de memorias por su viuda, Nadezhda Yákovlevna, a la que también se debe la preservación de gran parte de su obra, publicada en Occidente en los años sesenta. Una pálida selección de los versos del poeta, mutilada y tergiversada, fue publicada en Rusia en 1973. El corpus completo de su obra tuvo que esperar a los años ochenta para ver la luz.

La palabra y la cultura (1921)

Hay hierbas en las *calle*s de San Petersburgo: se trata de los primeros brotes de una selva virgen que cubrirá el espacio de las ciudades modernas. Esa brillante y tierna verdura, con su sorprendente frescura, pertenece a una nueva e inspirada naturaleza. En realidad, San Petersburgo es la ciudad más avanzada del mundo; y no es el metro ni los rascacielos los que miden la carrera de la modernidad, sino la velocidad con que esa alegre hierba se abre paso a través de las piedras de la ciudad.

Todo —nuestra sangre, nuestra música, nuestro sistema estatal- encuentra su continuación en la tierna existencia de una nueva naturaleza, una naturaleza-Psique. En ese reino del espíritu sin hombre cada árbol será una dríada y cada fenómeno hablará de su propia metamorfosis.

¿Detenerse? ¿Por qué? ¿Quién detiene al sol cuando se lanza con sus estivales arneses sobre la casa paterna, poseído por el ansia del retorno? ¿No sería mejor regalarle un ditirambo que pedirle limosna?

No comprendía nada
y era débil y tímido como los niños;
personas desconocidas cazaban para él
y pescaban peces con redes...¹.

Os doy las gracias, «personas desconocidas», por vuestra conmovedora preocupación, por vuestra tierna tutela sobre el viejo mundo, que ya «no es de este mundo», que se ha consumido del todo en esperanzas y preparativos de la venidera metamorfosis:

Cum subit illius tristissima noctis imago,
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis².

Sí, el viejo mundo ya «no es de este mundo», pero está más vivo que nunca. La cultura se ha convertido en la Iglesia. Se ha producido una separación entre la Iglesia-Cultura y el Estado. La vida secular ya no nos concierne: ya no comemos, sino que tomamos un sacramento; no vivimos en una habitación, sino en una celda monástica; no vestimos ropas, sino hábitos. Finalmente, hemos encontrado la libertad interior, la alegría interior verdadera. Bebemos el agua en jarras de arcilla como si fuera vino, y el sol nos parece más placentero en el refectorio de un monasterio que en un restaurante. A partir de ahora, las manzanas, el pan y las patatas no solo calman el hambre física, sino también la espiritual. El cristiano —y en la actualidad cualquier persona cultivada es un cristiano— no conoce un hambre meramente física o un alimento meramente espiritual. Para él la palabra es también carne y el simple pan, alegría y misterio.

Las diferencias sociales y los antagonismos de clase palidecen ante la división actual de las personas en amigos y enemigos de la palabra. Se trata, literalmente, de ovejas y cabras. Soy capaz de sentir de

manera casi física el sucio olor de cabra que se desprende de los enemigos de la palabra. En este caso, el argumento que aparece en último lugar en cualquier disputa seria es completamente apropiado: mi adversario huele mal.

La separación entre la cultura y el Estado es el acontecimiento más significativo de nuestra revolución. El proceso de secularización del Estado no se detiene en la separación entre la Iglesia y el Estado, tal como lo entendía la Revolución Francesa. Nuestra revuelta social ha producido una secularización más profunda. En la actualidad, el Estado manifiesta por la cultura esa peculiar actitud que define a la perfección la palabra *tolerancia*. Pero al mismo tiempo, se advierte también un nuevo tipo de relaciones orgánicas entre el Estado y la cultura, similares a las que vinculaban a los príncipes feudales con los monasterios. Los príncipes mantenían los monasterios para servirse de su consejo. Con eso está dicho todo. El alejamiento del Estado de los valores culturales le sitúa en una posición de dependencia absoluta de la cultura. Los valores culturales embellecen el Estado, le comunican color, forma y, si me apuran, incluso sexo. Las inscripciones en los edificios estatales, en las tumbas y en las puertas protegen al Estado de la destrucción del tiempo.

La poesía es el arado que excava en el tiempo para que sus capas más profundas, su tierra negra, salgan a la superficie. Pero hay también épocas en las que la humanidad, no contenta con el presente, añora, como un labrador, las capas profundas del tiempo, se muestra sedienta de su suelo virgen. La revolución en arte lleva inevitablemente al Clasicismo. No porque David³ recoja la cosecha de Robespierre, sino porque así lo quiere la tierra.

A menudo se escuchan palabras como éstas: eso está bien, pero pertenece al ayer. Yo, por mi parte, digo: el ayer aún no ha nacido. No ha existido de verdad. Quiero que vuelvan Ovidio, Pushkin y Catulo; no me satisfacen los Ovidio, Pushkin y Catulo históricos.

En realidad, resulta sorprendente que todos se preocupen de los poetas y no puedan prescindir de ellos. Podría pensarse que con leerlos está todo hecho. Que quedan superados, como se dice ahora. Pues nada de eso. La trompeta de plata de Catulo -«Ad claras Asiae volemus urbes»- nos alarma y nos excita con mayor fuerza que cualquier acertijo futurista. No existe algo parecido en ruso. Pero algo así debe existir en ruso. He elegido unos versos latinos porque el lector ruso los percibe claramente como una categoría del deber; el imperativo resuena en ellos con mayor inmediatez. Se trata de una condición propia de toda poesía merecedora del apelativo de clásica. La poesía clásica es percibida como lo que debe ser, no como lo que ya ha sido. Así pues, ningún poeta ha existido todavía. Estamos libres de la carga de los recuerdos. En cambio, cuántos presentimientos únicos tenemos: Pushkin, Ovidio, Catulo. Cuando un amante, en el silencio de la noche, se enreda en tiernos nombres y de pronto recuerda que eso ya ha sucedido antes, las palabras y el cabello, y el gallo que canta tras la ventana, igual que en los *Tristia* de Ovidio, le embarga la alegría profunda de la repetición, una alegría vertiginosa:

Lo mismo que agua oscura, bebo yo el aire turbio,
El tiempo era excavado por el arado y la rosa era como
la tierra.

De ese modo, el poeta no teme la repetición y se embriaga fácilmente con el vino clásico.

Lo que es verdad para un poeta es verdad para todos. No es necesario fundar ninguna escuela. No es necesario inventar una poética propia.

El método analítico aplicado a la palabra, al movimiento y a la forma constituye un recurso absolutamente legítimo e ingenioso. En los últimos tiempos, la destrucción se ha convertido en una premisa formal del arte. Descomposición, desintegración, putrefacción —todo eso sigue siendo *décadence*. Pero los decadentes eran artistas cristianos; a su manera, son los últimos mártires cristianos. La música de la descomposición era para ellos la música de la resurrección. El *Charogne* de Baudelaire es un ejemplo sublime de desesperación cristiana. La destrucción consciente de las formas es una cosa muy diferente. Un indoloro Suprematismo. Un rechazo de la apariencia de los hechos. Un suicidio calculado en razón de la simple curiosidad. Es posible poner las cosas aparte y es posible ponerlas juntas; parece como si se estuviera experimentado con la forma, pero en el fondo es

el espíritu el que se pudre y se descompone (a propósito, al haber mencionado a Baudelaire me gustaría recordar su significado como héroe ascético, en el sentido cristiano más auténtico de la palabra *martyré*).

La vida de la palabra ha entrado en una era heroica. La palabra es carne y pan. Comparte el destino del pan y de la carne: el sufrimiento. Los hombres están hambrientos. Más hambriento aún está el Estado. Pero existe algo más hambriento todavía: el tiempo. El tiempo quiere devorar el Estado. Como una voz de trompeta resuena la amenaza garrapateada por Derzhavin en su pizarra. Aquél que consiga levantar la palabra y mostrársela al tiempo, como hace el sacerdote en la Eucaristía, será considerado un segundo Josué, el sucesor de Moisés. No hay nada más hambriento que el Estado contemporáneo, y un Estado hambriento es mucho más terrible que una persona hambrienta. Compadecerse de un Estado que reniega de la palabra constituirá el compromiso social y el destino heroico del poeta contemporáneo.

Glorifiquemos la carga fatal
que el adalid de los hombres lleva entre lágrimas.
Glorifiquemos la carga sombría del poder,
su peso insoportable.
Todo el que tenga corazón debe escuchar, oh tiempo,
cómo se hunde en la profundidad tu barco...⁴

No se le debe exigir a la poesía una especial sustancialidad, concreción o materialidad. Eso es lo mismo que el hambre revolucionaria. La duda de Tomás. ¿Por qué es necesario tocar con los dedos? Y lo que es más importante, ¿por qué identificar la palabra con la cosa, con la hierba, con el objeto que designa?

¿Acaso la cosa es el amo de la palabra? La palabra es una Psique. La palabra viva no designa un objeto, sino que elige libremente, como si fuera para una vivienda, uno u otro significado concreto, algún objeto material, un cuerpo amado. La palabra vaga libremente alrededor de la cosa como un alma en torno a un cuerpo abandonado, pero no olvidado.

Lo que se ha dicho a propósito de la materialidad suena de otra manera cuando se aplica a la imagen:

Prends l'eloquence et tords lui le cou!⁵

Escribe versos sin imágenes si puedes, si eres capaz. Un ciego reconoce una cara amada nada más rozarla con sus videntes dedos, y lágrimas de alegría, de la verdadera alegría del reconocimiento, brotarán de sus ojos después de una larga separación. El poema vive por medio de una imagen interior, ese sonoro molde de forma que anticipa el poema escrito. Todavía no ha surgido ni una sola palabra y el poema ya suena. Es el sonido de su imagen interior, es el oído del poeta palpándolo.

¡Solo el instante del reconocimiento es dulce para nosotros!⁶

En la actualidad, asistimos a un fenómeno de glosolalia. En su frenesí sagrado, los poetas hablan la lengua de todos los tiempos, de todas las culturas. No hay nada imposible. Lo mismo que la puerta de un moribundo se le franquea a todo el mundo, así también la puerta del viejo mundo está abierta de par en par ante la multitud. De repente, todo se ha convertido en un bien común. Id y coged. Todo es accesible: todos los laberintos, todos los escondrijos, todos los senderos prohibidos. La palabra se ha convertido no ya en un cálamo de siete agujeros, sino de mil, animado de pronto por el aliento de todos los siglos. En ese don de lenguas lo más sorprendente es que el hablante no conoce el idioma que habla. Habla una lengua absolutamente desconocida. Y a todos, incluso a él mismo, les parece que habla en griego o en caldeo. Se trata de algo completamente opuesto a la erudición. La poesía moderna, a pesar toda su complejidad y su refinamiento interior, es ingenua:

Ecoutez la chanson grise...

Un poeta sintético de los tiempos modernos no sería, me parece a mí, un Verhaeren, sino una especie de Verlaine de la cultura. Para él, toda la complejidad del mundo antiguo sería como ese mismo cálamo pushkiniano. Hablaría de las ideas, de los sistemas científicos y de las teorías sociales de la misma manera que sus predecesores hablaron de los ruiseñores y de las rosas. Dicen que la causa de la revolución es el hambre de espacios interplanetarios. Es necesario sembrar trigo en el éter.

La poesía clásica es la poesía de la revolución.

Nuevarevista.net

Notas:

- 1 Versos del poema de Pushkin *Los gitanos*, en el que se narra, sin nombrarle, una leyenda sobre el destierro de Ovidio a orillas del Mar Negro.
- 2 Ovidio, *Tristia*, 1.3.1-4
- 3 Se trata del pintor francés Jacques Louis David (1748-1825).
- 4 Versos de un poema del propio Mandelstam.
- 5 Verlaine, *Art poétique*.
- 6 Verso del propio Mandelstam.

Fecha de creación

29/06/1998

Autor

Víctor Gallego