



Aleksandr Vvedenski
El cuaderno gris y otros textos

—Poesía

Traductor Cristian Cámara Outes
Introducción Iliá Kukulin

ALEKSANDR VVEDENSKI

El cuaderno gris

saltodepágina > 91

El cuaderno gris

PRIMERA EDICIÓN

Diseño cubierta: Ezequiel Cafaro

Maquetación: Joan Edo Moreno

© Del prólogo: Iliá Kukulin

© De la traducción: Cristian Cámara Outes

© Malpaso Holdings, S. L. 2022

C/ Diputación, 327, principal 1.^a

08009 Barcelona

www.malpasoycia.com

COLECCIÓN POESÍA

ISBN 978-84-18546-82-2

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ALEKSANDR VVEDENSKI

Y EL MOVIMIENTO OBERIU

Iliá Kukulin

LOS INICIOS DE OBERIU

A mediados de la década de 1920, se formó en Leningrado un grupo de escritores, artistas y filósofos que, en un entorno político y cultural crecientemente adverso, defendían las formas más radicales de experimentación artística. Se trataba de jóvenes para los que la revolución bolchevique –en política– y la revolución futurista –en arte– no habían dado lugar a la liberación definitiva de la conciencia humana, sino que, por el contrario, habían generado toda una nueva serie de formas de mistificación social. En diferentes momentos, dentro de esta agrupación inicial se incluyeron los nombres de jóvenes autores como los poetas Daniil Jarms (1905-1942), Aleksandr Vvedenski (1904-1941), Nikolái Zabolotski (1903-1958), Nikolái Oléinikov (1898-1937), el prosista Konstantin Vaguínov (1899-1934) y los filósofos Yakov Druskin (1901-1980) y Leonid Lipavski (1904-1941). Uno de sus rasgos distintivos era la clara inclinación de varios de sus integrantes por un tipo de religiosidad de raíz cristiana, llamativa en una época en la que el ateísmo era la posición oficial del Estado y también de la mayor parte de los representantes de la generación artística precedente.

Aleksandr Vvedenski fue el primero de estos autores en llamar la atención en los medios literarios. Sus poemas previos a la proclamación de OBERIU, entre los años 1924 y 1928, respondían a un programa estético radical que parecía establecer una continuidad con las prácticas literarias de la época revolucionaria. En el año 1925, Vvedenski declaraba: «El arte debe carecer de sentimientos y de sentido. La única cualidad que lo define por completo es el

sinsentido». La categoría de «sinsentido» se refrendaba de manera perfecta en unos poemas que bebían de los juegos gráficos y las transgresiones de la poesía fónica del futurismo –el denominado lenguaje transracional o *zaum*– para desplegar una ironía corrosiva que cuestionaba de manera aparentemente lúdica las bases de la comunicación lingüística. Estos poemas provocaron el estupor y la burla de muchos de sus contemporáneos, entre ellos los representantes de la influyente Unión de Escritores de Leningrado, aunque también encontraron numerosos lectores atentos entre los jóvenes y no tan jóvenes que buscaban una vía de salida en un momento de cambio en la escena artística.

Vvedenski había nacido en San Petersburgo en 1904 en el seno de una familia acomodada. Su padre era economista de profesión y su madre una de las primeras mujeres en dirigir una clínica de ginecología en el país. Su infancia y entorno familiar carecieron de los episodios coloridos y personajes estrafalarios que caracterizan la biografía de Jarms, su amigo y compañero de fatigas. Gracias a los contactos de su padre pudo estudiar en el exclusivo instituto V. K. Ivanov, donde trabó amistad con Lipavski y Druskin. Posteriormente, en 1925, al grupo se unieron Jarms y Zabolotski. Así comenzó a fraguarse una asociación que en distintos momentos recibió designaciones diversas: en 1925 el Frente de Izquierdas DSO, organizado bajo los auspicios del poeta vanguardista Aleksandr Tufánov (1877-1942), y a partir de marzo de 1927 la Academia de Clásicos Revolucionarios. Este último nombre parecía provocativo no porque estos jóvenes se atreviesen a definirse a sí mismos como «clásicos» –Jarms tenía 22 años, Vvedenski 23, y este tipo de autoelogios hiperbólicos y desmedidos eran habituales en el momento–, sino porque la combinación de los términos de «clásico» y «revolucionario» resultaba bastante sorprendente: antes los revolucionarios más bien echaban a los clásicos por la borda del «transatlántico de la modernidad». La mezcolanza de ambos términos atestigua que el impulso transgresivo del anterior arte revolucionario se había convertido en un elemento asimilado del paisaje cultural de la época, y que semejante situación desproblematizada no satisfacía en absoluto los temperamentos más innovadores de la nueva generación.

Estos clásicos revolucionarios actuaban en público con frecuencia – tanto por separado como en grupo–, en recitales que finalizaban con sonados escándalos. El lugar más habitual para estas lecturas poéticas eran las residencias de estudiantes de la ciudad, donde una parte importante del auditorio estaba compuesta por «estudiantes rojos» llegados a Leningrado desde provincias, convencidos de su derecho a repudiar todo lo incomprensible. Por esos mismos años Vladímir Maiakovski, acostumbrado a recibir el apoyo incondicional de los estudiantes durante la década de 1910, expresó más de una vez su desconcierto ante el hecho de que fueran estos mismos estudiantes quienes ahora deploraban sus versos por burgueses, ininteligibles y contrarios al espíritu revolucionario.

Sin embargo, en otras ocasiones estas veladas obtenían un éxito resonante, en especial gracias al talento histriónico de Jarms. Después de una de estas lecturas, en la que había recitado poemas de Nikolái Gumiliov y había criticado que los bolcheviques hubiesen asesinado al poeta «sin ningún motivo», Jarms fue arrestado e interrogado por primera vez por la policía secreta soviética. Como más tarde se habría de demostrar, no iba a ser esta la última vez en la que Jarms y sus compañeros tuviesen dificultades con los órganos de seguridad del régimen.

EL SURGIMIENTO DE OBERIU

LA ESTÉTICA POSTVANGUARDISTA

En el año 1927 Nikolái Baskasov fue designado como director de la recientemente creada Casa de la Prensa de Leningrado. A diferencia de la mayoría de los altos cargos culturales bolcheviques, Baskasov era un hombre de gran sensibilidad, erudición y amplitud de miras. Reclutó para la institución a buena parte de los representantes de la vanguardia artística de la ciudad, como el director de escena Igor Terentiev o el pintor Pável Filonov, que comenzaban a encontrarse con problemas cada vez más serios de censura por parte de las autoridades. Invitó también a los clásicos revolucionarios, si bien con la condición de que se cambiasen de nombre. En ese momento apareció la

denominación de OBERIU (Obedinenie Realnogo Iskusstva - Asociación por el Arte Real) con la que posteriormente el grupo accedería a la historia de la cultura. Además de los ya mencionados, en este momento se incorporan al nuevo movimiento los cineastas Aleksandr Razumovski y Klementi Mints y los escritores Igor Bajteriev, Borís Levin y Andréi Egunov, aunque en realidad nunca se trató de un colectivo cerrado y muchas otras figuras de la época también colaboraron en las actividades del grupo. Este movimiento artístico amplio, de carácter experimental, y que no encontraba oportunidad de publicar sus obras en las editoriales oficiales, se podría definir con bastante exactitud con el término de postvanguardista. En general se trata de autores que emplean los procedimientos elaborados por los movimientos vanguardistas de la generación anterior, aunque aplicándoles una dosis mayor o menor de distanciamiento irónico, y renunciando de manera explícita al componente utópico de transformación social que caracterizaba a aquellos. Para estos autores la capacidad transformadora del arte se relaciona fundamentalmente, y, en primer lugar, con la conciencia individual. OBERIU ponía en cuestión la concepción de arte habitual en el momento y la sometía a una revisión que tomase en consideración el colapso de las representaciones acostumbradas como consecuencia de las sacudidas de la Revolución y la Guerra Civil. Por ejemplo, en 1931 K. Vaguínov publicó un libro de poemas con el título *Tentativa de combinación de palabras por medio del ritmo*, como si la poesía fuese hasta entonces una ocupación extraña y desconocida que hubiese que repensar por completo. En el manifiesto del grupo OBERIU de 1928 podemos leer:

El mundo, atestado por las lenguas de innumerables majaderos que nos atosigan con la cháchara de sus así llamadas «emociones» y de sus así llamadas «experiencias», renace ahora en toda la pureza de sus formas prístinas. Hay algunos que han asociado nuestra creación con la poesía zaum. Resulta difícil entender a qué se debe esto, si a un mero malentendido o a una incomprensión supina de todos los principios de la creación verbal. No hay ninguna escuela poética que nos sea más ajena que el zaum. Nosotros, personas reales y concretas hasta la médula, repudiamos cualquier intento de emascular las palabras y transformarlas en un aborto impotente y sin sentido. En nuestra creación ampliamos y profundizamos el significado de los objetos y de las palabras, pero nos cuidamos mucho de destruirlo. El objeto real, purificado de toda la cáscara literaria y perceptiva que arrojamos sobre él, deviene en sí un hecho artístico. En el ámbito de la

poesía la colisión entre significados verbales dispares expresa este objeto con la precisión de un mecanismo de relojería.

Los propios oberiutianos (*oberiuty*), como se designaban a sí mismos, fueron muy pronto conscientes de la distancia que les separaba de sus predecesores. En el prefacio de su primer libro, *Vigilancia de las cosas* (1926) –que permaneció inédito como todos los posteriores–, Daniil Jarms había dejado anotado: «Antes de relacionarme con los futuristas de la pasada década les ruego que se tomen un minuto para leerlos, y luego que me vuelvan a leer a mí».

A finales de la década de 1920 un acontecimiento inesperado vino a ofrecer a los oberiutianos una posibilidad profesional de ingresos «legales» en el ámbito literario. El editor de la revista infantil *Yozh*, Samuil Marshak, se fijó en ellos y les invitó a colaborar en la creación de una nueva literatura infantil alejada tanto de los consabidos tópicos prerrevolucionarios como del didactismo ideológico empalagoso. La intuición de Marshak demostró ser correcta y los textos creados por estos autores –especialmente Vvedenski, Jarms y Oléinikov– dieron lugar a una literatura infantil llena de ingenio deslumbrante, juegos de palabras ininterrumpidos y extrañas transgresiones de las convenciones que, a pesar de todas las dificultades, se ha seguido editando hasta el día de hoy y ha gozado del favor de varias generaciones de niños.

El momento de mayor celebridad de OBERIU como grupo fue la espectacular velada Tres Horas Revolucionarias, que tuvo lugar en la Casa de la Prensa el 24 de enero de 1928. La sala estaba abarrotada y la discusión con el público se prolongó hasta altas horas de la madrugada –varias memorias de la época atestiguan el contenido pintoresco del evento–. La primera parte estuvo dedicada a lecturas poéticas de los integrantes del grupo. En la segunda parte se representó la pieza *Elizabeta Bam* de Jarms, sin duda su obra teatral más ambiciosa y madura. Tanto el argumento como el estilo de la obra son desconcertantes. A la heroína de la pieza, una muchacha llamada Elizabeta Bam, la persiguen sin tregua unos tales Piotr Nikoláevich e Iván Ivánovich, que tratan de arrestarla por el asesinato de Piotr Nikoláevich. Los personajes están desprovistos de cualquier tipo de caracterización social, cambian constantemente su comportamiento y hablan de acuerdo con convenciones

estilísticas diversas, aunque reconocibles; desde la balada heroica hasta el vodevil y el sainete, pese a que cada uno de estos estilos se encuentra ligeramente modificado, como si hubiese sido desmontado y vuelto a montar en un orden diferente. La obra carece de una trama definible, consiste apenas en la sucesión de los cambios estilísticos, sustentados, apenas, en una serie de peripecias alógicas de escasa relación entre sí, cuyos engarces están a veces motivados por semejanzas fónicas o juegos verbales.

Algunos críticos han considerado *Elizabeta Bam* como la primera manifestación del teatro del absurdo europeo. Sin embargo, la gran innovación de Jarms no fue la de la introducción del absurdo en el tejido mismo de la representación escénica. Elementos de absurdismo ya habían aparecido antes en la dramaturgia experimental rusa del periodo prerrevolucionario, como por ejemplo en la farsaguiñol de Samuil Kissin *La venganza del salvaje* (1908), la ópera de Mijaíl Matiushin, con libretto de Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchiónyj, *Victoria sobre el sol* (1913), o las piezas de Iliá Zdánevich del ciclo *Zinko aktos* (1916-1923). El hallazgo fundamental de Jarms consistió en la combinación entre el absurdo de la trama y la sucesión de cambios estilísticos inmotivados argumentalmente, que consiguió introducir una cualidad nueva en su estética literaria y teatral.

En la tercera parte de la velada, Klementi Mints –en pantuflas y bata–, leyó ante el público el manifiesto de Razumovski «Reflexiones vespertinas sobre los caminos del cine», y se proyectó posteriormente la película *La picadora de carne*, montada a partir de fragmentos de otros filmes.

Poco después de la velada, Baskakov fue arrestado con el cargo de ser integrante de una célula trotskista y el refugio vanguardista de la Casa de la Prensa dejó de existir. El tono de los artículos publicados en la prensa oficialista de Leningrado pasó de la burla a la amenaza y la intimidación cada vez menos veladas. Finalmente, el 10 de diciembre de 1931 fueron arrestados Jarms, Vvedenski, Bajteriev y algunos otros autores próximos a OBERIU. Durante los interrogatorios en la sede de la policía secreta fueron acusados de inclinaciones antisoviéticas y de «sabotaje» en el ámbito de la literatura infantil – aparentemente la acusación se sustentaba en el hecho de que los oberiutianos distraían a los niños de la lucha de clases con los juegos de palabras de sus

versos—. Jarms fue sentenciado a tres años de trabajos forzados, conmutados después por un exilio interno (prohibición de vivir en grandes centros de población), que transcurrió, en su mayor parte, en la ciudad de Kursk. Vvedenski fue sentenciado a un plazo mayor también en Kursk, junto a su amigo, y después prosiguió en Borisoglebsk, cerca de Vorónezh. Tras este exilio breve, pero de gran dureza psíquica para los dos, se cerró cualquier posibilidad de publicar sus obras literarias «serias». Tan solo se les permitía la literatura infantil y la literatura escrita «para el cajón». Sin embargo, fue justamente entonces, durante la década de 1930, cuando ambos produjeron sus obras más valiosas y decisivas.

LA CRISIS DE LA CULTURA Y EL «ARTE REAL»

Los poemas de los oberiutianos, y en particular los de Vvedenski, fueron acusados de regodearse en un «sinsentido» deliberado. No obstante, el término «bessmyslitsa» (disparate, dislate, insensatez, despropósito, etc.) no equivale por completo a su uso despectivo en el lenguaje cotidiano. El recurso literario al sinsentido por parte de Vvedenski lo aproxima a su valor de indagación filosófica y lingüística. A través del sinsentido, el autor trataba de ofrecer expresión poética a una dimensión del mundo distinta y desconocida, inaprehensible en los módulos de la explicación racional de causas y efectos, características tanto del discurso científico como de la trama literaria habitual. En el año 1934, en una conversación registrada por su amigo Leonid Lipavski, Vvedenski definió de la siguiente manera su metodología poética:

La poesía ejecuta tan solo un milagro verbal, en absoluto uno real. En estos textos he tratado de desmontar los conceptos habituales y las generalizaciones iniciales con que solemos operar. De esta manera he llevado a cabo una suerte de crítica poética de la razón, que me parece más fundamental que la otra, meramente abstracta. Por ejemplo, he puesto en duda que casa, torre y cobertizo tengan que estar conectados y reunidos bajo la categoría única de edificación. En cambio, es posible que en determinadas circunstancias el hombre tenga que estar necesariamente asociado con el número cuatro, y con ninguna otra cosa. He realizado esto de una manera práctica, como poesía, en cierto sentido a modo de demostración. Y finalmente he llegado a la convicción de la falsedad de todas las antiguas conexiones, aunque todavía no sé qué aspecto deberían tener las nuevas. Ni siquiera sé si debería haber un único sistema de conexiones o

muchos distintos. Mi impresión fundamental es la de la incoherencia del mundo y la desintegración del tiempo. Y puesto que estas contradicen la razón, ello significa que la razón es incapaz de comprender la realidad.

La conciencia habitual simplifica el mundo, por ello es necesario crear un nuevo lenguaje poético que exprese la configuración auténtica de las cosas, que es de suyo siempre inalcanzable para la conciencia. Esta configuración estará marcada por los rasgos del dinamismo, la transgresión, la violencia, la destrucción y la recreación incesante.

Tanto para Vvedenski como para los demás oberiutianos el arte es el método fundamental de aprehensión de la situación existencial del hombre en las condiciones de la crisis cultural europea del momento. Estaban sobremanera interesados en las maneras concretas en que se efectúa y se verifica esta «incapacidad de comprender». Sus poemas eran una búsqueda de un método de conocimiento de aquello que queda necesariamente fuera y más allá de la razón, y de ahí su proximidad con la disciplina de la meditación religiosa. Se trata de una forma de conocimiento trascendental, una «ciencia», que los oberiutianos tratan de testar constantemente en sus textos literarios, tan lúdicos por su lenguaje como graves y urgentes por su alcance filosófico.

La poesía de OBERIU está henchida de ironía romántica, pero esta ironía no está ya dirigida en contra de los valores filisteos de la burguesía del momento, como ocurría con los románticos del siglo XIX, sino más bien en contra de las posibilidades intrínsecas del lenguaje y la conciencia como tales, y de su incapacidad de aprehender el flujo de lo real. En términos de A. Guerasímov, estos poemas se configuran como «autoparodias de la conciencia cognoscente». Las dimensiones de lenguaje, inmanencia, trascendencia y objetualidad empírica no están contrapuestas unas a otras ni claramente delimitadas, sino que se abigarran en un único plano indistinguible.

La escritura absurdista de Vvedenski tiene en verdad una larga genealogía en la tradición literaria rusa que se reactiva en un contexto parcialmente inesperado. Determinadas tonalidades del pesimismo filosófico de las *Meditaciones poéticas* (1743) de M. V. Lomonósov adquieren una sorprendente resonancia en los poemas de Vvedenski, en los que se descubre con angustia una idéntica antinomia inalienable como esencia de la constitución del mundo.

A su vez, en su contexto sincrónico, los oberiutianos enlazan no solo con los dadaístas, con los que han sido comparados en numerosas ocasiones, sino también con un poeta de factura mucho más histórica y meditativa como por ejemplo el T. S. Eliot de *Los hombres huecos* (1925), que emplea también los procedimientos del collage, la heterogeneidad estilística, la oscuridad expresiva y la cualidad visionaria y alucinatoria de las imágenes. De esta manera, los autores que en la escena literaria soviética eran denostados como marginales y extravagantes coincidían en sus asunciones estéticas fundamentales con la evolución literaria en el resto del continente. En ambos casos, en el centro mismo de la experiencia poética se situaban los rasgos de la autoironía trágica, el sentimiento del mundo como juego absurdo atravesado de violencia y la búsqueda angustiada del sentido de la vida en las condiciones de su retirada irremisible. Estos rasgos fueron característicos del momento de la postvanguardia que llega al centro de la escena literaria durante la década de 1920, tanto en Rusia como en Occidente. Pero en Occidente estos autores tuvieron acceso al público, fueron editados y debatidos intensamente. En la URSS esto no fue posible.

La poesía madura de Vvedenski, compuesta durante la década de 1930, trasluce una cosmovisión extraordinariamente pesimista y desencantada de la Historia. Al igual que otros autores rusos del momento, que empleaban un lenguaje y unos procedimientos literarios mucho más convencionales para dar representación a su experiencia de desarraigo (como por ejemplo Mijaíl Kuzmin), Vvedenski consideraba que la Revolución de Octubre y la construcción de un Estado socialista solo en apariencia habían dado resolución a la crisis generalizada de los valores que aquejaba a la conciencia europea. Esta salida en falso era sentida como la responsable de la formación de los Estados totalitarios y, posteriormente, del desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los temas constantes del autor es precisamente el de la búsqueda de un posicionamiento individual respecto de esta crisis generalizada que, cuando menos, revista un carácter de autenticidad. De esta manera, la obra de Vvedenski admite, o incluso exige como pocas otras, ser leída en dos planos diferenciados, en el plano de la evolución estrictamente literaria y en el plano metafórico de la respuesta personal a la pregunta por el significado del

mundo en unas condiciones históricas concretas, en las que el desencanto inicial ha dejado paso ya, de manera arrolladora, al momento del Gran Terror.

INVESTIGACIÓN DEL HORROR

Los historiadores literarios han llamado repetidamente la atención acerca del hecho de que durante la segunda mitad de la década de 1930 la factura de los textos de los antiguos oberiutianos se hace progresivamente más «clásica», pierde su carácter vanguardista y epatante. Sin embargo, las últimas obras de Jarms y Vvedenski no son menos impactantes que las anteriores. Posiblemente sería más exacto decir que las últimas obras de ambos autores entablan un diálogo más directo e intenso con la tradición estética del Romanticismo europeo, y ruso en particular, desde Wilhelm Küchelbecker hasta Søren Kierkegaard. Pero la posición que adoptan en este diálogo está mediada por las transformaciones sociales y culturales ocurridas en la URSS posrevolucionaria.

Los textos y prosas breves de Jarms de la década de los treinta, sobre todo los agrupados en la serie de los *Incidentes* (1930-1939) y el relato «La vieja», atestiguan un cambio de perspectiva en una dirección diametralmente opuesta a la que progresivamente se afianza con la estética del realismo socialista. Si este último imponía una acentuada impersonalidad autorial y una confianza redoblada en las capacidades miméticas del texto literario, Jarms introduce un tipo de narrador privado de privilegios metafísicos que, por un lado, se cuestiona constantemente su capacidad de otorgar sentido y unidad a su vivencia del mundo, y por otro, insiste incesantemente acerca de la pobreza de la literatura y los medios de expresión heredados. Jarms se puede considerar como un de los precursores de la condición posmoderna, caracterizada por la aguda conciencia de que cada estilo tiene su propia lógica evolutiva que arrebatada al autor cualquier capacidad de hablar en su nombre propio. Los textos fragmentarios de Jarms son parábolas filosóficas que progresan generando interpretaciones, estableciendo nexos causales minuciosos y maniáticos entre elementos azarosos de la realidad, y a la vez refutando

constantemente estas interpretaciones en un mecanismo autosupresivo que parece funcionar en un obsesivo vacío semiótico.

Una de las manifestaciones más llamativas de la apelación directa a la tradición romántica en la producción tardía de los oberiutianos la constituye el poema de Vvedenski «Lamento no ser una bestia» (1934). Lipavski lo caracterizó como «una queja acerca de la imperfección de la naturaleza humana», un típico motivo romántico. La novedad aquí reside en el método de trabajo poético, que se podría denominar como de yuxtaposición simultánea. Vvedenski, en otra conversación registrada por Lipavski, lo definió de la siguiente manera: «En primer lugar me vino a la cabeza lo del águila, y escribí algunas estrofas seguidas por ese lado, quiero decir; por el lado del águila. Entonces se me ocurrió otra posibilidad distinta, pero me parecía que no tenía más remedio que desecharla porque ya tenía al águila que iba por ahí. Empecé a preguntarme de dónde viene esta idea de que hay que escoger solo uno de los posibles desarrollos, y al cabo de poco decidí probar a incluir los dos (...). En este poema hay muchas repeticiones, pero en mi opinión todas son rigurosamente necesarias, repiten la misma idea y al mismo tiempo la varían». En este poema Vvedenski trata de mostrar diferentes posibilidades de dar cauce a un concepto poético, manteniendo cada una de ellas como una posibilidad más, sin que haya una última o definitiva.

Osip Mandelshtam hizo un descubrimiento semejante por los mismos años —a los oberiutianos no les gustaba mucho, pero es cierto que no pudieron conocer su poesía posterior al año 1928, que quizá hubiesen sentido más próxima—. Empezó a escribir ciclos de dos o tres poemas que tenían el primer verso idéntico y desarrollos diversos. Estos «mellizos» o «trillizos», como los llamó el poeta, que «crecen desde una misma raíz», parecen rodear un espacio silencioso en el que los significados se disocian unos de otros y parecen revelar su propia fluidez e *incompletitud*. Como escribió el poeta contemporáneo Dmitri Prígov en una ocasión similar: «No hay verdades últimas, solo penúltimas».

En verano de 1936 Vvedenski viajó a la ciudad de Járkov para tratar unas cuestiones administrativas y en la sección local de la Unión de Escritores conoció a Galina Viktórovna, de 23 años, de la que se enamoró perdidamente.

Al cabo de poco se casaron y Vvedenski se trasladó a Járkov, donde vivió una de las épocas más felices de su vida. Aquí escribió su obra de teatro *El árbol de Navidad de los Ivánov* y una serie de poemas, entre ellos «Elegía» (1940), considerado como una de las cumbres de la poesía rusa del siglo XX.

Según la poeta Olga Martýnova: «Con este poema Vvedenski nos ha engañado a todos: esto no es ninguna elegía en absoluto, es una oda. Una oda al horror». Y en verdad esta definición se ajusta bastante bien a las características rítmicas, entonativas y semánticas del texto. La «Elegía» de Vvedenski toma como modelo la estrofa de la oda clásica del siglo XVIII –sobre todo de Lomonósov– y determinados aspectos del esquema métrico del poema épico *Borodino* (1837) de Mijaíl Lérmontov –que también era a su vez una variación experimental de la anterior–. En cuanto a su aspecto de contenido, el horror como experiencia específica había sido un tema de interés constante de los autores oberiutianos. En 1934 Leonid Lipavski había escrito el ensayo *Estudio del horror*, en el que se apoyaba en los desarrollos contemporáneos de la filosofía europea, la fenomenología de E. Husserl –de la que se sabía poco en la URSS– y el existencialismo de M. Heidegger –de la que no se sabía nada en absoluto a este lado del Telón de Acero–. Los existencialistas europeos, desde Heidegger a Sartre, habían deducido sus ideas sobre el horror del estado poscatastrófico de la sociedad contemporánea. Tanto la Primera Guerra Mundial como los acontecimientos subsiguientes habrían demostrado el colapso de los ideales ilustrados de racionalidad y exigían el desarrollo de una nueva actitud capaz de confrontarse con la experiencia de la «náusea». Para los oberiutianos, por su parte, el marco invisible en el que se desarrolló la investigación sobre el horror fueron los acontecimientos del Gran Terror estalinista.

Todo parece indicar que Vvedenski llegó a conocer una cierta felicidad durante los últimos años de la década de 1930 en Járkov, o al menos toda la felicidad posible para un ciudadano soviético consciente de lo que estaba ocurriendo en su país. Sin embargo, pese a esa situación de relativo sosiego emocional, sus poemas están llenos de motivos de muerte y destrucción. La «Elegía» concluye con los versos «¡Mantén el curso a la muerte,/ pobre cantor pasajero!», y *El árbol de Navidad de los Ivánov* termina con el fallecimiento de

todos los personajes. La muerte interviene como juez último de esa «vida obediente» y demostración de la falta de sentido. Paradójicamente, los motivos obsesivos de la muerte y la destrucción no refieren en Vvedenski únicamente desolación y desesperanza. La muerte no es solo una catástrofe, sino también una posibilidad de transformación del mundo y de trascender el ámbito de las causas y los efectos, de elevarse por encima del cautiverio de las categorías de espacio y tiempo. En «El cuaderno gris» una posibilidad milagrosa semejante viene enunciada a través de la resurrección de Cristo. Vvedenski representó la muerte como algo traumático, pero a la vez como el acontecimiento fundamental de la vida humana, y la memoria de la muerte de alguien como la base fundamental del vínculo entre personas.

La representación más clara acerca de este final-transición, así como del hecho de que cualquier discurso que lo tome por objeto solo puede ser inconcluso, «penúltimo», la encontramos en el último texto conservado del autor, «Donde. Cuando», de 1941. Se trata de una especie de misterio romántico transpuesto a las premisas de la estética posvanguardista del autor. El héroe se despide del mundo entero y después le llega la muerte, que resulta ser una purificación de la conciencia que recuerda a las tesis del budismo zen. Esta conciencia de manera súbita se desplaza desde una localización individual hacia una más amplia conciencia universal, que nuevamente remite tanto a las concepciones filosóficas del romanticismo como a las enseñanzas del misticismo religioso. Los «salvajes» —ángeles o demonios— descienden del cielo hasta este mundo póstumo ya purificado y transfigurado. En presencia de estas misteriosas criaturas, las pretensiones de la literatura de dar una explicación del mundo y sostener la continuidad cultural parecen suscitar una leve ironía melancólica:

Quando entreabrió sus ojos hinchados y recordó todo tal como estaba de memoria. He olvidado despedirme del resto, es decir; había olvidado despedirse del resto. Entonces recordó, rememoró entero el instante de su muerte. Todos esos seis y todos esos cinco. Toda la vanidad. Toda la rima. Su fiel amiga, como había dicho Pushkin mucho antes que él. ¡Oh, Pushkin, Pushkin! El mismo Pushkin que había vivido mucho antes que él. Aquí la sombra de la repulsión universal yacía sobre todo. Aquí la sombra de lo universal yacía sobre todo. No era capaz de entender nada, pero igualmente se abstenía. Y los salvajes, que quizá no eran salvajes, con un llanto semejante al susurro de los robles, al zumbido de las abejas, al batir de las olas, al silencio de las piedras, a la

apariencia del desierto, sosteniendo platos sobre sus cabezas salieron y apresuradamente descendieron desde las cumbres en dirección de la tierra no muy numerosa. ¡Oh, Pushkin, Pushkin!

A finales de los treinta la mayoría de los oberiutianos y de los autores próximos al grupo fueron reprimidos. Oléinikov fue detenido el 3 de julio de 1937 y fusilado el 24 de noviembre, acusado de «pertenencia a una célula trotskista contrarrevolucionaria». El 19 de marzo de 1938 fue detenido Nikolái Zabolotski por «propaganda antisoviética» y enviado al GULAG hasta 1943. Años más tarde, en 1952, escribió el poema «Despedida de mis amigos», donde dedica un emocionado recuerdo a sus compañeros desaparecidos. Jarms fue arrestado en su domicilio el 23 de agosto de 1941, cuando las tropas de la Wehrmacht ya habían comenzado el bloqueo de Leningrado, y murió de inanición el 2 de febrero de 1942 en una unidad penitenciaria psiquiátrica.

En los primeros días de la guerra, Vvedenski, como muchos otros escritores soviéticos, colaboró en la escritura de carteles y lemas de propaganda patriótica que animaban a luchar contra el agresor fascista. El 20 de septiembre de 1941 la sección de Járkov de la Unión de Escritores impartió la orden de que el poeta evacuase la ciudad en tren junto con su mujer y su hijo. Vvedenski trató de excusarse aduciendo que su mujer sufría epilepsia y temía sufrir un ataque en un vagón completamente atestado, a rebosar. Por negarse a cumplir la orden fue detenido el 27 de septiembre por efectivos de la NKVD acusado de «agitación antisoviética» y de tener la intención oculta de permanecer en la ciudad para aguardar la llegada de los nazis. Por las investigaciones realizadas hasta ahora, se cree que Vvedenski murió el 19 de diciembre en un tren que transportaba prisioneros desde Járkov hasta Kazán. Hasta hoy se ignoran las causas exactas del fallecimiento y el lugar en el que descansan sus restos mortales.

Los oberiutianos fueron jurídicamente rehabilitados por el Estado soviético durante la década de los sesenta, en el periodo del denominado «deshielo» y los intentos de «desestalinización». Pero sus obras literarias «adultas» siguieron sin poder publicarse durante mucho tiempo. Sus principios estéticos chocaban de manera frontal con la literatura que promovían los aparatos de propaganda, pero encontraron resonancia en la literatura clandestina que circulaba al

margen de los circuitos oficiales en forma de «samizdat» (autoedición). Las ediciones «legales», al principio muy raras, fueron cada vez más frecuentes, comenzaron con una antología publicada a finales de los sesenta en la prestigiosa colección de literatura rusa del siglo XX de la Universidad de Tartu. En las últimas décadas, la situación se ha normalizado progresivamente y los estudiosos, tanto rusos como extranjeros, han comenzado a dedicar mayor atención a este grupo de autores que, a pesar de la asfixiante presión externa que tuvieron que soportar, supieron crear con su escritura un espacio de libertad creadora para sí mismos y para sus futuros lectores.

ILIÁ KUKULIN es doctor en Filología y catedrático de la Facultad de Humanidades de la Escuela Superior de Economía de Moscú. Es un autor de gran prestigio, con numerosos trabajos dedicados a la historia de la literatura rusa. Su monografía *Máquinas de un tiempo ruidoso: Cómo el montaje soviético se convirtió en el método del arte underground* (Moscú, 2015) recibió el prestigioso premio Andréi Bieli en la categoría de ensayo de humanidades. En 2019 publicó una recopilación de artículos sobre poesía rusa con el título de *Ruptura hacia una continuidad imposible*, que fue galardonado con el premio Bell correspondiente a ese año. En 2020 obtuvo el premio Neistovi Vissarión por su contribución al progreso del pensamiento crítico.

Primeros textos

(1929-1930)

человек весёлый франц...

человек весёлый Франц
сохранял протуберанц
от начала до конца
не спускался он с крыльца
мерял звёзды звал цветы
думал он что я есть ты
вечно время измеряя
вечно песни повторяя
он и умер и погиб
как двустволка и полип
он пугаясь видел юбку
фантазируя во сне
и садясь в большую шлюпку
плыл к задумчивой сосне
где жуков ходили роты
совершали повороты
показав богам усы
говорили мы часы
боги были невпопад
и валились в водопад
там в развесистой траве
созидался муравей
и светляк недобрый царь
зажигал большой фонарь
молча молнии сверкали
звери фыркали в тоске
и медлительно рычали
волны лёжа на песке

где же? где всё это было
где вращалась эта местность
солнце скажет: я забыло
опускаясь в неизвестность

EL ALEGRE SEÑOR FRANZ

el alegre señor Franz
mantenía su bubón
del principio hasta el final
no bajaba del zaguán
medía estrellas como flor
confundía el tú por yo
siempre contando las horas
siempre cantando sus notas
al cabo fue y murió
como un pólipo o un picor
le asustaba el sueño parco
de las faldas y los hierros
navegó en un gran barco
hasta un pino pendenciero
donde en filas coleópteros
hacían giros patrioteros
ostentaban sus bigotes a los dioses
nos tildaban de relojes
los dioses importunos aullaban
y en cascada se precipitaban
bajo el tapiz de la hierba
las hormigas se estampaban
una luciérnaga extraña
urdía una artimaña
en silencio destellaban los rayos
las bestias auscultaban la pena

y con un apagado desmayo
caían olas en la arena
¿dónde, dónde ocurrió esto?
¿dónde viraba este lugar?
el sol decía hundiéndose funesto:
si lo sabía se me ha olvidado ya