

Contra toda esperanza

Nadieżhda Mandelstam

Barcelona, Acantilado, 2012

656 pp. 29 €

Trad. de Lydia Kúper

---

## **Nadieżhda, la compañera de los días oscuros**

Marta Rebón

13 mayo, 2013



Los humanos aúllan como fieras  
y las fieras parecen humanas.

Ósip Mandelstam<sup>1</sup>

Moscú, madrugada del 13 al 14 de mayo de 1934. Un golpe seco en la puerta marca el final de una vida y el principio de otra para el matrimonio Mandelstam. O, en otras palabras, el inicio de «un tiempo de plazos hasta la realización de lo irremediable» (p. 79). Aquella noche no estaban solos: Anna Ajmátova se encontraba en la cocina, donde la acomodaban cuando iba de visita, y un traductor al que nadie había invitado declamaba sus versos favoritos. Luego resultó que el presunto admirador era cómplice de la policía, algo, por otra parte, en absoluto sorprendente, dado que los «colaboradores» se infiltraban a discreción: «cada familia pasaba revista a sus conocidos, buscando entre ellos a los provocadores, soplones y traidores» (p. 68)<sup>2</sup>. La otra gran figura de la poesía acmeísta rusa recuerda que, de fondo, se oía el tañido de la guitarra hawaiana del poeta Kirsánov<sup>3</sup>. No tenían nada que llevarse a la boca y, momentos antes de la funesta inspección, Mandelstam había vuelto con un huevo prestado por un vecino. La tenue y breve esperanza de que el golpe en la puerta no indicara un registro inminente se disipó en un instante. Los funcionarios irrumpieron en su apartamento como en una guarida de terroristas. La orden de arresto llevaba estampada la firma de Yagoda, jefe del NKVD. «¿Vienen a por mí?», preguntó Ósip Mandelstam, uno de los poetas y ensayistas rusos más importantes del siglo pasado. De él dijo Ajmátova que no tenía maestro: «No conozco caso igual en la poesía mundial, conocemos las fuentes de Pushkin y de Blok, pero ¿quién puede señalar desde dónde ha llegado hasta nosotros esta armonía nueva y divina que son sus versos?»<sup>4</sup>. Los agentes de la policía secreta buscaban algo muy concreto, pero no lo encontraron. Rastrearón todo el domicilio a la caza de un poema que nunca había sido plasmado en papel: estaba alojado en las mentes de su creador y de quienes lo habían oído. Fue uno de esos oyentes quien se afanó en dictárselo a la policía secreta. De vez en cuando, un funcionario inquiría mientras señalaba alguna de sus composiciones: «¿De qué se trata?», a lo que el poeta, de un modo que resulta

tétricamente cómico, respondía: «En efecto, ¿de qué se trata?».

Cuando le recitó a Pasternak sus dieciséis versos contra Stalin en un banco del bulevar Tverskói, la calle más antigua y larga del centro de Moscú, éste le advirtió: «Me temo que las paredes tienen oídos y que tal vez incluso los bancos de este bulevar pueden escucharnos y dar parte. Así que hagamos como si esto no hubiera pasado»<sup>5</sup>. Pero el engranaje hacía ya tiempo que se había puesto en funcionamiento<sup>6</sup>. Stalin, en respuesta a la petición de clemencia del editor de *Izvestia* a la sazón, Nikolái Bujarin, al que acudió Pasternak cuando se enteró del arresto de Mandelstam, había determinado una prórroga, una suspensión en el tiempo en virtud de la fórmula «Aislar, pero conservar». Tras dos semanas de interrogatorios y una tentativa de suicidio, fue condenado a tres años de destierro en Cherdin, donde también intentaría quitarse la vida, arrojándose por la ventana del hospital, razón por la cual se le permitió escoger otro destino, a condición de que no fuera una de las doce ciudades más grandes del país. Eligió Vorónezh. Tan frágil era la salud física y mental del poeta al salir de la Lubianka que permitieron a su mujer, Nadiezhda, acompañarlo en su confinamiento. Viajaron en tren hacia los Urales, su primer destino, escoltados. Llevaron consigo una pequeña edición de Pushkin que Mandelstam «estuvo leyendo durante todo el viaje en voz alta a sus abúlicos camaradas», incluida la oda dedicada a Ovidio, poeta desterrado por César Augusto<sup>7</sup>. La historia se repetía en la Tercera Roma. Si el poeta de Sulmona escribió en el exilio *Las tristezas*, Mandelstam, antes de su muerte, también alcanzó las más altas cotas artísticas de su poesía en su destierro, en unos cuadernos escolares: *Cuadernos de Moscú* y *Cuadernos de Vorónezh*. «Es sorprendente que el espacio, la amplitud, la respiración profunda apareciera en los poemas de Mandelstam precisamente en Vorónezh, cuando no era nada libre», escribió Anna Ajmátova<sup>8</sup>. Seguramente por la urgencia del decir ante «el presentimiento sereno de la inminencia de la catástrofe» (p. 289).

## La pasión comprendida en las páginas de *Contra toda esperanza* es la que nace de la experiencia del sufrimiento

Nadie desaparecía en la Unión Soviética sin antes haber sufrido un proceso de aniquilación burocratizado que, como ruedas de molino, trituraba al disidente hasta convertirlo en polvo, esparcido después en el campo yermo de la desmemoria. «Por muy terrible que fuera el terror de los primeros días», escribe Nadiezhda Mandelstam en *Contra toda esperanza* –primera parte de su testimonio personal, que comenzó a circular en 1965 por la Unión Soviética, en forma de *samizdat*–, «no puede compararse con el planificado y masivo exterminio al que el poderoso Estado condena a sus súbditos». El libro arranca con la bofetada que su marido le da a Alekséi Tolstói, un momento que parece la culminación de una lenta espera que lo conducía directamente a su particular Gólgota, y termina con la borrosa imagen de su desaparición en un campo de tránsito, cerca de Vladivostok. No sabremos realmente lo que desencadenó el primer arresto, si la bofetada<sup>9</sup> o el epigrama a Stalin, lo único cierto es que «nunca sueltan a nadie una vez que lo apresan». Después de las diligencias de la policía secreta, los familiares y allegados siempre se hacían la pregunta de rigor –¿por qué?–, antes de que el entorno llegara a la misma conclusión: algo habrá hecho, no es de los nuestros. Cuando le formulaban esta misma cuestión a Ajmátova, respondía furiosa: «¿Cómo que por qué? Ya es hora de saber que a la gente se la detiene por nada» (p. 36). A Nadiezhda también le preguntaban cómo era

posible que, ya en 1934, su marido lo hubiera entendido todo con tanta lucidez. El poeta, como nos dice Nadiezhda en sus memorias, al mismo tiempo que escribe sus versos, va comprendiendo la realidad, porque en ellos existe un elemento de anticipación del futuro (p. 324). Ese futuro proyectado sobre el presente no era sino un mundo racionalizado cuyo arte –nacionalista por su forma y socialista por su contenido– nacía de un decreto de 1932 y no de la vida: «todas las voces e ideas se inspiraban en el modelo oficial» (p. 251). Del arte se había arrancado la mirada apasionada, el estilo individual, la libertad de espíritu, y quienes seguían ciegamente el decreto se convertían en «traductores de un sentimiento prefabricado» (p. 297). La pasión comprendida en las páginas de *Contra toda esperanza* es, precisamente, la que nace de la experiencia del sufrimiento, lo único que puede cuestionar la verdad fabricada por el poder. El sueño de paraísos prometidos, la negación del presente por un futuro idealizado –George Orwell ilustró ese futuro con la imagen de una bota aplastando incesantemente un rostro humano–, produce monstruos: «Cada ejecución se justificaba diciendo que se estaba construyendo un mundo donde no habría violencia y todos los sacrificados eran pocos para esa nueva sociedad sin precedentes» (p. 267). En ese estado de cosas, la poesía, en tanto que lenguaje de la libertad, se tipifica como crimen, y el terror, la manera más efectiva de sometimiento y «organizado igual que la economía» (p. 531), impone un tiempo de silencios y máscaras. ¿Qué hacer para recuperar la integridad?

Más tarde medité en si debía uno aullar cuando le pegan y patean. ¿Vale más refugiarse en un satánico orgullo y responder a los verdugos con un despectivo silencio? Y decidí que debía aullar. En ese lastimero aullido que penetra de vez en cuando, y que se ignora de dónde proviene, en los sordos calabozos, casi impenetrables para el sonido, están concentrados los últimos restos de la dignidad humana y de la fe en la vida. En ese aullido, el hombre deja su huella en la tierra y comunica a los demás cómo ha vivido y muerto. Con su aullido defiende su derecho a vivir, envía un mensaje a los que están fuera, exige defensa y ayuda. Si no queda ningún otro recurso, hay que aullar. El silencio es un verdadero crimen contra el género humano (pp. 80-81).

Nadiezhda Yákovlevna (Sarátov, 1899 – Moscú, 1980), además de custodiar con celo, durante los años del «habitual exilio», la obra de Ósip Mandelstam, de ascendencia judía como ella, dio forma literaria a los diecinueve años de vida conjunta en una crónica personal, revelándose como una voz de entidad propia y de valor incuestionable. Desde que, en mayo de 1919, conociera al poeta en un cabaret de Kiev, ciudad donde frecuentaba sus círculos intelectuales y artísticos, Nadiezhda pasó a formar parte de una estirpe de mujeres rusas que vivió a la sombra de gigantes de la literatura como Lev Tolstói, Serguéi Bulgákov, Fiódor Dostoievski, Vladímir Nabokov o Aleksandr Solzhenitsyn. El propio Joseph Brodsky confiesa en el obituario que acompaña a la presente edición que, en 1962, no sabía de la existencia de Nadiezhda. Aceptaron quedar relegadas a un segundo plano, a pesar de su valía intelectual, y se convirtieron en condición necesaria para que la obra de sus compañeros pasara a engrosar el territorio de la gran república universal de las letras. Y eso fue posible gracias a Sofia, Elena, Anna, Vera, Natalia o Nadiezhda, aun a riesgo de sus propias vidas si era preciso. Transcribían los textos, los corregían, discutían su contenido y forma, custodiaban los manuscritos, ayudaban a la economía familiar, gestionaban los derechos de autor y las publicaciones y, en momentos determinados, fueron el asidero al que se aferraron sus maridos para no caer en el abismo. Sólo algunas, además, dejaron un testimonio escrito, como Sofia Tolstaia, Elena Bulgáкова o Anna

Dostoievskaja, pero todas ellas siguieron a pie juntillas la máxima de Voland, el personaje de *El maestro y Margarita*: el que ama tiene que compartir el destino de aquel a quien ama. La «amiga del mendigo», como llamaba el poeta a Nadiezhda, construye en *Contra toda esperanza* un relato que, además de referir la historia de un amor estigmatizado, es el testimonio del estrepitoso choque de trenes que se produjo entre arte y poder, personalizado en el poeta y el zar rojo. La voz de este testimonio que, emergiendo con una trascendencia propia que va más allá del mero papel de «mujer del poeta» o «viuda de un represaliado», erige un yo literario a pesar de los estereotipos de género de la época. *Contra toda esperanza* se lee en un primer nivel como unas memorias heroicas, sembradas de ironía e inteligencia. Pero, utilizando el viaje del poeta desde Moscú, pasando por sus distintos lugares de exilio, hasta las orillas del Pacífico como nervio central, se convierte también en un auténtico canto épico digno de estar catalogado entre la mejor prosa rusa del siglo pasado<sup>10</sup>. La autora transita por el limbo metafísico del destierro o esfera de no existencia, disloca la cronología lineal y el espacio para imbricar historias paralelas o secantes, construyendo un mosaico de pequeñas viñetas de la vida soviética en las que encapsula, iluminadas con los versos del marido, los tiempos de penumbra del siglo pasado.



Mandelstam fue uno de los pocos escritores que señaló directamente a Stalin, el de «bigotes de cucaracha», en su célebre epigrama. Se inspiró en las expropiaciones a los *kulaks*, las hambrunas y las deportaciones que presenció durante un viaje a provincias. Su forma de resistencia ponía de manifiesto una peculiaridad de los dirigentes rusos: la supersticiosa consideración que tenían por la poesía. «Es el único país que la respeta, matan por ella», le decía a su esposa. Cuando Borís Pasternak le explicó la conversación que había mantenido por teléfono con Stalin, Mandelstam comentó: «¿Por qué teme tanto Stalin a los grandes poetas? El poemita debió de impresionarle si tan interesado está en que se conozca su clemencia». Según el crítico ruso Benedict Sarnov, «Stalin estaba convencido de que la imagen que tendrían de su persona las generaciones futuras dependería en gran medida de lo que escribieran los poetas sobre él»<sup>11</sup>: lo que le importaba a Stalin, y sobre lo cual preguntó directamente a Pasternak, era si Mandelstam era un poeta del montón o un genio de la poesía. De ser lo segundo, iría

con más tiento para no convertirlo en un héroe o mártir: era preciso anularlo primero. El dirigente soviético debió de llamar a Pasternak, porque en el documento que redactó Bujarin, editor en aquel momento de *Izvestia* y que más tarde también sería represaliado, se indicaba: «también Pasternak está inquieto»<sup>12</sup>. Además, decía el editor, Mandelstam no tenía que justificarse, «porque la poesía es la conciencia de tener razón [...] los poetas siempre la tienen, la Historia está a su favor»<sup>13</sup>. Pasternak difundió ampliamente la conversación en que Stalin le colgó el teléfono después de preguntarle por qué no había sido capaz de defender a un «amigo». Y esa es la versión que Nadiezhda relata en el capítulo «Las fuentes del milagro». Explica que el autor de *El doctor Zhivago*,

quien «sentía un interés patológico por el recluso del Kremlin» (p. 236), se lamentó de no haber sacado más provecho de aquella conversación. En una charla posterior entre Nadiezhda y Pasternak, éste le preguntó por qué su marido había escrito algo así, siendo judío (p. 257). Nadiezhda nunca logró entender qué quiso decir con eso. Y concluye: «No se le puede compadecer por su conversación con Stalin, eso no le perjudicó en absoluto» (p. 239).

A la relación entre estos dos titanes literarios Nadiezhda dedica el capítulo «Los antípodas», cuyo título da una idea de las diferencias personales y estéticas ocultas en su «estructura espiritual»: uno era una fuerza centrípeta, Pasternak, y el otro centrífuga, Mandelstam. El primero buscó una manera de acomodarse respecto a la literatura oficial y esperaba siempre un milagro del Estado, mientras que el segundo huía de ella como de la peste; el primero anhelaba el reconocimiento, «diríase que ejecutaba un solo de ópera» (p. 250); al segundo le bastaba con un pequeño círculo de personas como él, algo cada vez más difícil. «Eran antípodas, pero los antípodas están situados en puntos opuestos de un mismo espacio: se pueden unir con una línea», afirma en sus memorias, plagadas de valiosos juicios y comentarios que son una inestimable vara de medir del arte poético, para cualquier época y país. Ese discernimiento era fruto de una sensibilidad inherente a Nadiezhda, una sensibilidad que disemina tanto en esta obra como en su correspondencia. Sirva de ejemplo la carta que, en 1967, envió al poeta Robert Lowell sobre la idea a la que había llegado sobre el arte poético:

Creo que hay dos maneras de componer versos. La habitual es utilizar las propias habilidades. Muchos grandes poetas lo han hecho. Generalmente, quienes así lo hacen tienen en cuenta el estilo poético de la época o trabajan de acuerdo con el suyo propio. Eso es literatura. A la gente le gusta este tipo de poesía. Sus contemporáneos nunca se cansan de elogiarlos, puesto que cada palabra e idea contenida en estos versos no es sino lo que esperaban encontrar en ellos. Estos versos están hechos con materiales obsoletos, lo cual es siempre bienvenido porque los lectores son perezosos. Lo que llamamos innovación en literatura, por lo general, concuerda con esta manera de componer poesía: encuentra tu manera de componer versos y ya puedes disparar contra lo que quieras. La otra manera de componer es espontánea y no tiene nada que ver con la habilidad, dado que cada elemento es siempre fresco, aparece por primera vez y nunca vuelve. Siempre es difícil para los contemporáneos adoptar este tipo de poesía. Sólo unos pocos de ellos apoyan a poetas de este tipo, pero esos ven con claridad lo que respaldan<sup>14</sup>.

## Construye viñetas de la vida soviética en las que encapsula, iluminadas con los versos del marido, los tiempos de penumbra del siglo pasado

Insiste Nadiezhda que su marido ni supo callar como imperativo ético, ni pudo escapar de la terrible conciencia de ser alguien sentenciado de antemano. Mandelstam, autor hermético que jamás había facilitado al lector la comprensión de sus versos, en el poema antiestalinista que describía el estado de enajenación impuesto -«Vivimos insensibles al suelo bajo nuestros pies, / nuestras voces a diez pasos no se oyen»- quiso ser directo y fácilmente comprensible, como una bofetada. Lo recitó ante el máximo número de oyentes para alcanzar un mayor impacto, aunque eso acarrearía su sentencia definitiva. «Creo que no quiso abandonar la vida sin dejar un claro testimonio de todo cuanto sucedía ante nuestros ojos», señaló su mujer. Las consecuencias, no ya de unos versos, sino de toda su

actitud con respecto al arte y el poder, son el eje de *Contra toda esperanza*. A la larga, Stalin probó la eficacia de sus métodos y consiguió que Mandelstam, «con la soga en el cuello», le dedicara una composición<sup>15</sup>. En menos de cuatro años había convertido a un poeta bien conocido en 1934 en un despojo humano, repudiado por todos, invisible. Mandelstam se forzó a acometer la tarea de alabar la figura de Stalin el 12 de enero de 1937, con la intención, al menos, de ayudar a su mujer. Lejos de ocultar este hecho, Nadiezhda le consagra un capítulo completo, «La Oda», con el ánimo de ilustrar esa «doble existencia que nadie pudo evitar», y añade que «los hombres dotados de voz fueron sometidos a la más vil de las torturas: se les arrancó la lengua y se les obligó a ensalzar con el muñón al soberano. El instinto de la vida es invencible e impulsaba a los hombres a aceptar esta forma de autodestrucción» (pp. 238-239). La realización de este encargo chocaba de tal manera con la naturaleza de su poesía que incluso tuvo que alterar el proceso creativo:

En la habitación que alquilamos en casa de la modista, había junto a la ventana una ancha mesa que nos servía para toda clase de menesteres. Mandelstam se adueñó de ella, dispuso papel y lápices. Jamás había hecho nada parecido: el papel y los lápices le hacían falta sólo al final de su trabajo. Pero en honor de la «Oda» decidí cambiar sus hábitos [...]. Cada mañana, Mandelstam tomaba asiento ante la mesa y empuñaba un lápiz: tenía todo el aspecto de un escritor [...]. Después de permanecer como una media hora en esa postura de escritor, Mandelstam se levantaba de un salto y empezaba a maldecirse por su falta de maestría. Luego se tranquilizaba súbitamente [...] volvía a pasear por la habitación y, una vez serenado, volvía a murmurar. Eso significa que no había podido ahogar sus propios versos y que ellos se habían abierto paso, venciendo a las fuerzas del mal (p. 326)<sup>16</sup>.

J. M. Coetzee, en su artículo «Osip Mandelstam and the Stalin Ode»<sup>17</sup>, cree, sin embargo, que el poeta logró confeccionar un traje en forma de oda sin llegar a habitarlo, gracias a su maestría lingüística, «situándose en un afortunado punto intermedio, doblegado pero no deshonorado». Para Joseph Brodsky era lo mejor que se había escrito sobre Stalin y una de las composiciones más brillantes de Mandelstam: «Es uno de los mayores acontecimientos de la literatura rusa del siglo XX. Porque este poema, en mi opinión, es a la vez una oda y una sátira, y de la combinación de estas dos aspiraciones opuestas emerge una cualidad totalmente nueva». Y la compara con la actitud de una zíngara que, por sorpresa, coge al despistado por la solapa y le pregunta, directamente a los ojos, si quiere que le lea el destino: «Mandelstam utilizó más o menos el mismo truco, esto es, violó el imperativo territorial y el resultado es simplemente fantástico. Por no hablar de la admirable estética del poema: cubista, casi un cartel. Recuerda a los fotomontajes de John Hartfield, o mejor aún, de Ródchenko»<sup>18</sup>.

Nada pudo hacer Nadiezhda por salvar la vida de su marido después del segundo arresto, el 2 de mayo de 1938, en los peores días de la represión, el terror y la purga de intelectuales judíos. Le fue impuesta una condena a cinco años de trabajos forzados en el infierno blanco, Kolimá. Desde entonces la autora no cejó en su empeño de reconstruir las últimas horas del poeta, a lo que daba el valor de un cenotafio, y las recoge en estas memorias, si bien concluye que todo lo que rodeó los últimos días de Mandelstam no eran sino mitos y leyendas, aunque «otros saben todavía menos sobre el fin de sus allegados». Sin duda, la apertura de los archivos literarios del KGB ha arrojado algo más de luz a este y otros casos. A las puertas del nuevo año de 1939, una intensa tormenta de nieve se abatió sobre la costa del Pacífico. Los zeks del barracón número 11 pasaron un control sanitario debido a un brote de tifus y soportaron, desnudos, las mismas temperaturas que en el exterior: «en el húmedo aire de los vestuarios se helaba la ropa y hacía el mismo ruido que la hojalata» (p. 583). En *Esclavos de la libertad*, el investigador Vitali Shentalinski



revisó toda la documentación de su expediente y recuperó las palabras de un testigo que afirmaba que Mandelstam, en ese control sanitario, «se alejó de la estufa, levantó la cabeza con orgullo, respiró profundamente y se desplomó»<sup>19</sup>. Luego le ataron una tablilla al pie con su nombre y transportaron su cuerpo en una carreta que descargaron en una fosa común, un proceso burocrático admirablemente descrito en *Relatos de Kolimá*, de Varlam Shalámov, quien también le dedica el relato «Sherry-Brandy», «homenaje rendido al colega y al compañero de infortunio sobre el modo de cómo debió morir y de sus sentimientos en aquel momento» (p. 592). Mandelstam era un poeta de extraordinario talento, un «perturbador del sentido» que irritaba y enfurecía a muchos. Su arma y crimen era unir palabras en su mente con el genio de los grandes creadores, como lo haría un ser libre. Pero, al fin y al cabo, «el poeta no es más que un hombre y le debe ocurrir lo más habitual», esto es, aquello que sucede en su país en una época determinada, con la diferencia de que, en el artista, «la muerte no es una casualidad, sino el último acto creador que, como un haz de rayos, ilumina toda su vida» (p. 252)<sup>20</sup>. Esta incomprensión la explica como sigue:

Tal vez los poetas suscitan esa furia por el sentido de su razón y la «rectitud» de sus juicios [...], que es la consecuencia de la concepción de su mundo. No debe olvidarse que el poeta [...] no utiliza frases hechas que están en boga entre la gente de su época, sino que extrae ideas de sus propios conceptos. La gente que se sirve de fórmulas generales aceptadas universalmente se siente ofendida por fuerza cuando se enfrenta a una idea nueva, angulosa, en estado todavía bruto. Tal vez en ese sentido habló Mandelstam de la naturaleza en bruto de la poesía, de que es mucho más materia prima que el vivo lenguaje hablado. Desde ese punto de vista, Ajmátova y Mandelstam fueron perseguidos, igual que Pasternak y Maiakovski, mientras no lo convirtieron en poeta nacional [...]. Esto es inevitable por mucho que se intente remediarlo, pero cuando se produce una revisión de valores, la gente de las frases hechas olvida

instantáneamente lo dicho una semana atrás porque han cambiado sus viejas fórmulas por otras (p. 362).

En *Contra toda esperanza* quedan plasmados negro sobre blanco los detalles del tormento que tuvo que padecer el matrimonio: «Todo el pueblo, desde arriba hasta abajo, destruyó su cultura y volvió al estado salvaje». El poder, utilizando la terminología de Michel Foucault, se ejercita a través de una organización reticular, transita transversalmente, no se está quieto en un individuo, sino que se extiende a todos sin distinción, formando una red tupida e invisible que arrincona y anula la voz del disidente. Entonces el poeta se erige como su contrapoder o, aún más, en el desconocido legislador del mundo, en palabras de Shelley. «La poesía es poder», dijo Mandelstam a Ajmátova en Vorónezh. Ambos, junto con Pasternak y Tsvietáieva, completaban la pléyade de la poesía posrevolucionaria rusa. Ésa era la fuerza que los mantenía en pie, pero también la que excitaba a los que ansiaban enmudecerlos<sup>21</sup>. Porque el poder político siempre tiende a tirar de las riendas cuando la literatura, en su impulso natural por desvincularse de él, no se aviene a legitimarlo. A propósito de esta relación tan paradigmática en el caso ruso, Marina Tsvietáieva escribió en su diario:

El poeta no puede estar al servicio del poder - porque él mismo es el poder.  
El poeta no puede estar al servicio de la fuerza - porque él mismo es - la fuerza.  
El poeta no puede estar al servicio del pueblo - porque él mismo es - el pueblo.  
- y, por cierto, un poder - de orden superior, una fuerza - de orden superior<sup>22</sup>.

En *Burt Norton*, T. S. Eliot canta que «lo que no pudo haber sido es abstracción que existe, posibilidad perpetua, sólo en un mundo en teoría»<sup>23</sup>. Lo que pudo haber sido la cultura rusa de no haberse alcanzado ese grado de barbarie forma parte de esa abstracción, de la teoría. Lo que sí fue está encerrado en las páginas de este libro.

«Los hombres dotados de voz fueron sometidos a la más vil de las torturas: se les arrancó la lengua y se les obligó a ensalzar con el muñón al soberano»

Pero lo que hace de *Contra toda esperanza* unas memorias especialmente inolvidables son los pasajes dedicados al hecho poético, al «milagro del nacimiento de un verso». Mandelstam fue uno de los primeros, junto con Ajmátova, en ser víctimas del ostracismo como forma de aniquilación en vida. Ya desde 1923 su nombre fue borrado de un plumazo de las colaboraciones en publicaciones literarias. Por eso entró en un período de silencio poético durante el cual solo cultivó una prosa que siempre, no obstante, tendió a la poesía. El viaje que realizó a Armenia en 1930 lo curó de su prolongada mudez. Sediento de cultura universal, el contacto con las raíces de su tradición mediterránea, cristiana y grecolatina derivó en una cascada de complejas imágenes, presagios y alusiones. A partir de entonces se gestó su segundo período poético inédito en vida, los cuadernos, unidos temáticamente por las vicisitudes personales del poeta que, sin estar exentos de una visión trágica, son un canto al amor y a la resistencia. Fue en ese viaje a Armenia, tan importante para su corpus poético, cuando Nadiezhda penetró en la cosmogonía del poeta:

En 1930 comprendí por primera vez cómo nacen los versos. Antes sólo sabía que se había producido un milagro: había surgido algo que anteriormente no existía [...]. Cuando acabó el

período de silencio, o sea, a partir de 1930, me convertí en testigo involuntario de su trabajo [...]. La vida en una habitación alquilada, mejor dicho, en un cuchitril, madriguera o saco de dormir, o como se llame, solos los dos, sin testigos de fuera, una vida desesperadamente elemental, sin base alguna, me permitió observar con todo detalle su forma de trabajar (p. 534).

Si bien es ya de por sí encomiable la tarea de Nadiezhda como custodio de todos los versos y la prosa de su compañero, haciendo un milagroso esfuerzo de memorización, tanto del contenido como de la música original, consiguiendo así redimirlos del olvido<sup>24</sup>, sobrepasó ese papel de salvaguarda y se hizo un merecido hueco en la historia del arte por haber transmitido con tino cómo se concibe una obra poética, el esfuerzo intelectual de un creador de primer orden. Mandelstam componía cuando los versos se lo exigían. «Si el trabajo estaba en marcha, nada podía impedirlo», decía. Y nunca ante una mesa, ante un papel y un lápiz, sino mentalmente y en constante movimiento: «se paseaba por la habitación de arriba abajo, corría constantemente al patio, al jardín, al bulevar, vagaba por las calles» (p. 292). Su poesía nacía como una música, un zumbido que conseguía arrancar con esfuerzo de su cabeza en forma de palabras que musitaban sus labios, «arma de producción del poeta». La poesía se aferra al presente con un gesto físico.

Suena en sus oídos una frase musical insistente, al principio inconcreta y luego precisa, pero todavía sin palabras. En más de una ocasión fui testigo de cómo trataba Mandelstam de librarse de esa melodía, de escapar de ella. Movía la cabeza como si pudiera sacudirse de encima igual que si fuera una gota de agua que hubiera penetrado en su oído durante el baño. Pero nada podía acallarla: ni el ruido, ni la radio, ni las conversaciones mantenidas en la habitación [...]. En algún instante, a través de la frase musical, brotan de pronto las palabras y comienzan entonces a moverse los labios. Supongo que entre el trabajo del compositor y el del poeta hay algo de común, y la aparición de las palabras constituye el momento crítico que separa esas dos formas de creación [...]. Todo el proceso de la composición consiste en captar con suma atención y dar a conocer lo ya existente –la unidad armónica y racional que ellos captan no se sabe de dónde– y que van plasmando poco a poco en palabras (p. 122).

La última etapa del proceso consistía en «expurgar» todas aquellas palabras disonantes que, por las prisas de llenar un vacío, se habían colado en la composición:

En la última etapa se produce el proceso doloroso de escucharse a sí mismo en busca de aquella objetiva y absolutamente exacta unidad que se llama poema [...]. Observé en su labor poética dos suspiros de liberación y no uno. El primero cuando aparecen en la estrofa o la línea las primeras palabras y otro cuando la palabra exacta expulsa los vocablos causales, intrusos. Entonces el proceso de escucharse a uno mismo, el proceso que abona el terreno para el desarreglo del oído interno, para la enfermedad [las alucinaciones auditivas]. El poema se desprende de su creador, deja de zumbir en su oído y atormentarle (p. 123).

**Mandelstam fue uno de los primeros en ser víctimas del ostracismo como forma de aniquilación en vida**

De forma muy parecida describe este proceso físico Iliá Ehrenburg. El coeditor, junto con Vasili Grossman, de *El libro negro* consiguió incluir un capítulo sobre Mandelstam en sus memorias, *Gentes, años, vida*, que publicó por entregas en *Novy Mir* en la década de 1960. Se considera la primera vez que aparece en una publicación el nombre del poeta después de su muerte:

No componía sus poesías sentado a la mesa de trabajo, sino en las calles de Moscú o de Leningrado, en la estepa o en las montañas de Crimea, en Georgia o en Armenia. De Dante decía: «¡Cuántas suelas de zapato, cuántas suelas de cuero, cuántas sandalias habrá gastado Alighieri durante su trabajo poético, recorriendo los caminos de cabras en Italia!» Estas palabras son aplicables antes que nada al propio Mandelstam. Sus poesías nacían de un verso, de una palabra. Cambiaba todo cientos de veces; en ocasiones unos versos cuyo sentido era claro al principio se complicaban hasta hacerse casi incomprensibles; otras veces, por el contrario, se esclarecía. A veces maduraba durante meses enteros una octava y siempre se asombraba ante el nacimiento de un poema<sup>25</sup>.

Toda esa música Nadiezhda la conservó durante décadas en su mente, hasta cumplir los cincuenta y seis años, repitiéndola una y otra vez para mantenerla viva, al tiempo que convivía con sus propios pensamientos, que moldearían su futura prosa. En el capítulo «Los trabajadores de la industria textil» explica su traslado a un poblado industrial cerca de Zagorsk después de la segunda y última detención de su marido. Allí se puso a trabajar en una fábrica cuando se quedó sin recursos. Atendiendo varias máquinas a la vez, dedicaba las ocho horas de trabajo nocturno a murmurar los versos: «Debía recordar todos los poemas porque los papeles podían ser requisados y sus guardianes deshacerse de ellos en un momento de pánico» (p. 534). Quisieron la represión y una sociedad desquiciada, pues «nada liga tanto a la gente como el crimen compartido» (p. 147), que Rusia volviera a la era pre-Gutenberg y la memorización sustituyera al papel, un material peligroso en los lúgubres tiempos de registros nocturnos. Una tradición oral que es, sin embargo, una de las señas identitarias de la literatura rusa. Condenada a vivir una vida de «vagabunda sin hogar rodeada de extraños», Nadiezhda siguió formándose en la Universidad de Taskent «bajo la condición de ocultar el verdadero yo». Se doctoró y se dedicó a impartir clases de lenguas extranjeras en lugares recónditos de la Unión Soviética hasta que, a los sesenta y cinco años, decidió que no quería agotar sus últimas fuerzas en otra cosa que no fuera escribir. Porque, «¿cómo podrán los historiadores establecer la verdad si sobre cada gramo de ella yacen capas de monstruosas mentiras, conscientes y deliberadas?» (p. 54). De ese esfuerzo nació *Contra toda esperanza*, que apareció por primera vez en formato de libro en Estados Unidos en 1970, y un segundo, también publicado en inglés, *Esperanza abandonada*, en 1974. En el primero se vislumbra un rayo de esperanza, se perciben pequeños brotes verdes; en el segundo, sin embargo, la mirada sobre el presente es mucho más pesimista y descarnada, pues en la Unión Soviética no quería combatir de forma decidida la desmemoria y el miedo.



En este ajuste de cuentas con la Historia, *Contra toda esperanza* es también un interesante retrato de los círculos literarios rusos en el que asoman autores como Andréi Bieli, Aleksandr Fadéiev, Isaac Bábel, Mijáil Zóschenko o Ilyá Ehrenburg que, junto a otros nombres, componen un amplio abanico de actitudes ante la realidad soviética («en su caída y barbarie los escritores superaron a todos»). Reveladores son, asimismo, los retratos de Anna Ajmátova, Borís Pasternak, Lili Brik o Víktor Shklovski. Tiene cabida también la gente anónima, tanto aquella que ayudó silenciosamente a la pareja, y que aporta algo de optimismo al relato de los hechos, como la caterva de chivatos, delatores, cómplices, jueces instructores, adeptos, agentes de la Cheká («un dictador es poderoso de verdad sólo si dispone de cuadros de ejecutores que confían ciegamente en él»), a los que considera una versión más de la enfermedad del terror, cuyo mal se transmite «por herencia de padres a hijos».

En el capítulo «Mi onomástica», la autora se pregunta: «¿Por qué me habrán dado este nombre en los umbrales del nuevo siglo, al comienzo del fratricida siglo XX?». Nadiezhda, en ruso, significa «esperanza». Aunque en algunos pasajes insiste en que los milagros sólo ocurren una vez, puede que el más inexplicable fuera que ella viviera para contarlo. En la cubierta de esta edición la vemos en una fotografía de Gueorgui Pinkhassov, bañada por la luz de la ventana, sosteniendo un cigarrillo, el cabello totalmente cano y un cuerpo casi inmaterial. El resto de fotografías de aquella sesión muestran a una mujer de viva mirada, sonriente y juguetona ante el objetivo. Fueron tomadas un año antes de su muerte, en la dacha de un amigo cerca de Moscú. También se conservan las que tomó la fotógrafa Inge Morath, esposa de Arthur Miller, doce años antes, en 1967, durante la visita de la pareja a la Unión Soviética, y entre sus dedos también se consume un cigarrillo mientras sonríe. Allí donde estuviera Nadiezhda Mandelstam se convertía en lugar de peregrinaje para los admiradores de la pareja. La memoria, esa facultad que Joseph Brodsky, en el obituario que sirve de introducción a esta edición, define como el único sustituto del amor capaz de restaurar la intimidad, se alza también como un alegato por la dignidad y la resistencia, si bien «la memoria humana está organizada de tal

modo que conserva de los hechos una vaga reminiscencia y su leyenda, pero no el acontecimiento propiamente dicho» (p. 268). *Contra toda esperanza* es la aventura ética y literaria por hacernos llegar unos tiempos convulsos, por rescatar de la nada la dignidad de las víctimas y lo más preciado del ser humano, la libertad, todo ello sirviéndose de esa combinación de elementos, la memoria y la invención que, según Mandelstam, se dan la mano en la poesía<sup>26</sup>. A lo largo de todo el libro parecen resonar las palabras que Vasili Grossman escribe en las primeras páginas de *Vida y destino*: «La vida se extingue allí donde hay el empeño de borrar las diferencias y las particularidades por la vía de la violencia». Y, cuando la violencia campa a sus anchas, la vida y la diferencia se refugian en la poesía, la «levadura del mundo».

**Marta Rebón** es traductora, crítica literaria y fotógrafa. Ha traducido al castellano y al catalán obras de Vasili Aksiónov, Yuri Olesha, Vasili Grossman, Borís Pasternak o Lev Tolstói. Sus últimas traducciones publicadas son *Patologías*, de Zajar Prilepin, y *El caballo negro*, de Borís Sávkov, y próximamente aparecerán *Daniel Stein, intérprete*, de Liudmila Ulítskaya, y *El fiel Ruslán*, de Gueorgui Vladímov. En la actualidad escribe un ensayo sobre un escritor ruso y sus viajes por Europa.

---

<sup>1</sup>. Versos de un poema sin título de noviembre de 1930, incluido en *Armenia en prosa y en verso*, sel. y trad. de Helena Vidal, Barcelona, Acantilado, 2011.

<sup>2</sup>. Nadiezhda describe incluso las tipologías de colaboradores de la policía secreta: los «jóvenes de aire diligente y apostura militar» que se dirigían constantemente al poeta, como abejorros, para pedirle que recitara sus poemas y así dar parte a la policía secreta; los «expertos», personas de la misma profesión u oficio, que se presentaban sin previo aviso, «como granizo de verano»; y los «ayudantes», los más peligrosos, los jóvenes literatos, «los que sirven a dos dioses a la vez», ya que amaban la literatura de forma sincera, pero se vendían con la esperanza de publicar.

<sup>3</sup>. Anna Ajmátova escribió en 1957 un ensayo dedicado a la memoria de su querido amigo Ósip Mandelstam, incluido en *Prosa*, trad. de Vladímir Aly, María García Barris, Marta Sánchez-Nieves, y Joaquín Torquemada Sánchez, Madrid, Nevsky Prospects, 2012, pp. 27-60. En él, recuerda episodios como la noche del primer arresto o la visita a Vorónezh, donde el matrimonio Mandelstam vivió exiliado tres años y que a Ajmátova le inspiró el poema «Vorónezh» del 4 de marzo de 1936, cuya edición íntegra aparece en un apéndice de la edición de *Contra toda esperanza* (p. 618). Sus últimos cuatro versos fueron censurados en la edición soviética: «Pero en la habitación del poeta proscrito / montan la guardia tan pronto la musa como el temor / y la noche cae / sin la esperanza de la aurora».

<sup>4</sup>. Anna Ajmátova, *op. cit.*

<sup>5</sup>. Olga Ivínskaya cuenta en sus memorias, *Rehén de la eternidad: mi vida con Pasternak*, en el capítulo «El poeta y el zar», la reacción del autor de *El doctor Zhivago* ante el poema de Ósip Mandelstam y los intentos que hizo por interceder por él. También compara las distintas versiones sobre la famosa llamada que recibió de Stalin. «Borís Pasternak me explicó que en ese momento el corazón le dio un vuelco [...]. Había demostrado ser un pobre amigo, y la conversación no transcurrió como debía haberlo hecho. Con un fuerte malestar y descontento consigo mismo, devolvió la llamada al Kremlin y pidió a la operadora que le pusieran en contacto otra vez con Stalin. La situación se volvió bastante ridícula [...]. En un estado de extremo nerviosismo, iba y venía por todo el piso comunal donde entonces vivía, en la calle Voljonka, diciendo a los vecinos: “Tengo que escribirle [a Stalin] y decirle: están cometiéndose injusticias en su nombre”», Olga Ivínskaya, *A Captive of Time*, Nueva York, Doubleday, 1979, pp. 62-63. Hay traducción española: *Rehén de la eternidad: mis años con Pasternak*, trad. de Johanna Givanel, Barcelona, Grijalbo, 1991.

6. «Mandelstam fue uno de los primeros que se hizo merecedor de vigilancia individual; su posición literaria quedó definida ya en 1923, cuando su nombre fue borrado de la lista de colaboradores literarios de todas las revistas», Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, p. 69. El poeta había saludado a la Revolución en sus primeros poemarios, pero no dudó en mostrar públicamente su desacuerdo con toda forma de fascismo.
7. Pushkin, también sometido al exilio en el Cáucaso y luego en Odesa, no muy lejos de Constanza, donde acabó sus días Ovidio, dedicó una oda al autor de *Las metamorfosis*: «Tú en mi imaginación vivamente imprimiste / este oscuro desierto, cárcel para un poeta, / las brumas de los cielos y las perpetuas nieves / y la breve tibieza de los cálidos prados». Aleksandr Pushkin, *Antología lírica*, trad. de Eduardo Alonso Luengo, Madrid, Hiperión, pp. 52-59.
8. Anna Ajmátova, op. cit., p. 51.
9. «Tolstói se puso a vociferar ante testigos que no dejaría que le publicaran [a Mandelstam] nada en ninguna editorial, que lo echaría de Moscú. Aquel mismo día, como nos dijeron, Tolstói salió para Moscú para quejarse de la ofensa al jefe de la literatura rusa: Gorki. Poco después llegó a nuestros oídos la frase: “Le enseñaremos lo que es pegar a los escritores rusos”». Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, p. 37.
10. Joseph Brodsky no dudaba en situar la obra memorialística de Nadiezhda en un lugar privilegiado: «La prosa de Nadiezhda era comparable a la mejor no ficción rusa del siglo XX, las memorias de Benois, la trilogía autobiográfica de Bieli o el *Habla, memoria* de Nabokov, a la altura de los textos de Andréi Platónov, por el que sentía gran admiración», en Solomon Volkov, *El coro mágico*, trad. de Ferran Esteve y Carlos Fajardo, Barcelona, Planeta, 2010, p. 107.
11. Citado en José Manuel Prieto, «Sobre un poema de Ósip Mandelstam», *Letras Libres*, edición México, núm. 125 (mayo de 2009), pp. 36-42.
12. Anna Ajmátova, op. cit, p. 49. Nadiezhda opina que esa posdata era «para indicar así la reacción de la opinión pública» (p. 233).
13. Citado en Cesar Antonio Molina, *En honor a Hermes*, Madrid, Huerga y Fierro, 2005. p. 437.
14. Carta reproducida en Michael Wachtel y Craig Cravens, «Nadezhda Iakovlevna Mandel'shtam: Letters to and about Robert Lowell», *Russian Review*, vol. 61, núm. 4 (octubre de 2002), pp. 521. Nadiezhda y Lowell se conocieron a raíz de las traducciones que hizo el poeta estadounidense de algunas composiciones de Mandelstam en su libro *Imitations*.
15. La primera vez que se tuvo constancia de la existencia de la oda fue en las memorias de Anna Ajmátova, ya citadas, y se recibió como una auténtica bomba porque no encajaba con la imagen que se tenía del poeta. La eslavista Clarence Brown, experta en la vida y obra de los Mandelstam, publicó en 1967 el artículo «Into the Heart of Darkness: Mandelstam's Ode to Stalin» en *Slavic Review*, en el que analiza algunos poemas de la etapa en Vorónezh a la luz de las circunstancias de aquellos dos años. La controversia se resolvió con la aparición de *Contra toda esperanza*. En sus memorias, Nadiezhda explica que conservó los poemas porque, en caso contrario, «se habrían conservado tan solo en las copias volantes del año 1937» (p. 329). La versión completa se publicó por primera vez en las obras completas que aparecieron en Francia en 1980. Datos consultados en Gregory Freidin, «Mandelstam's Ode to Stalin: History and Myth», *Russian Review*, vol. 41, núm. 4 (1982), pp. 400-426.
16. El detalle de la mesa remite al capítulo «Los antípodas», en el que se hace una clasificación entre poetas: los que necesitan una mesa para escribir y los que no. «Pasternak no podía prescindir de mesa: era un hombre que escribía. Mandelstam componía sus poesías sobre la marcha y luego se sentaba un momento y las anotaba. Incluso sus métodos de trabajo eran antípodas. Es poco probable que Mandelstam hubiera defendido el especial derecho del escritor a una mesa de trabajo cuando el pueblo entero estaba privado de todos los derechos» (p. 241).
17. Aparecido en la revista *Representations*, núm. 35 (verano de 1991), pp. 72-83, publicada por University of California

Press.

<sup>18</sup>. Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky*, Nueva York, The Free Press, 1998, p. 31.

<sup>19</sup>. Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad, los archivos literarios del KGB*, trad. de Ricard Altés, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 323-368.

<sup>20</sup>. Mandelstam formuló esta idea en el artículo que dedicó a la muerte de Skriabin.

<sup>21</sup>. «Mandelstam tuvo un largo período de silencio; estuvo sin escribir versos más de cuatro años, desde 1926 hasta 1930, pero siguió escribiendo prosa. Lo mismo le ocurrió a Ajmátova [...]. En Pasternak, este período se prolongó sus buenos diez años». Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, p. 260.

<sup>22</sup>. Marina Tsvietáieva, *Confesiones*, trad. de Selma Ancira, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 330.

<sup>23</sup>. T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>24</sup>. En el capítulo «El archivo y la voz», Nadiezhda explica: «Para no olvidar es preciso repetir cada día algún que otro fragmento: lo hice mientras confié en mis fuerzas vitales [...] ¿Cuántas mujeres como nosotras aprenderían de memoria y por las noches los mensajes de sus maridos exterminados?». Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, p. 435.

<sup>25</sup>. Fragmento del capítulo 14 del segundo volumen de *Gente, años, vida*, cuya edición íntegra publicará en 2013 la editorial Acantilado con traducción de la autora de este artículo.

<sup>26</sup>. Citado en David Bethea y Clare Cavanagh, «Remembrance and Invention: Poetry and Memory in Modern Russia», *Russian Review*, vol. 53, núm 1 (enero de 1994), pp. 1-8.