



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE DOCTORADO

“ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA”

TESIS DOCTORAL

“Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de Plata”

Presentada por:

Alexandra Cheveleva Dergacheva

Dirigida por:

Dr. Iván Martín Cerezo

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Madrid, enero de 2018.

Resumen de la tesis doctoral

**Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de
Plata**

Directores: Dr. Iván Martín Cerezo

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Presentada por: Alexandra Cheveleva Dergacheva

Este trabajo está dedicado a la historia de la traducción de la poesía de la Edad de Plata rusa (el período comprendido entre los finales del siglo XIX y los años 30 del siglo XX) al español en el contexto del diálogo de dos culturas (rusa e hispanohablante) y de los procesos sociales de los países hispanohablantes donde fueron realizadas estas traducciones.

A pesar de que la poesía rusa de este período ha tenido un papel significativo tanto en la cultura poética como en las investigaciones de la teoría de la literatura en los países de habla inglesa, francesa y muchos otros y, además, sirvió de sustrato alimenticio para varias escuelas teóricas (sobre todo, el formalismo ruso y sus sucesores), lamentablemente, no podemos decir lo mismo sobre la poesía y la teoría literaria en los países hispanohablantes. Las traducciones de los poetas rusos de este período (Vladimir Mayakovski, Alexander Blok, Marina Tsvetaeva, Serguéi Yesenin y otros) al español son escasas, y muchas veces se realizan a través de un tercer idioma o por traductores con conocimientos insuficientes del ruso. Tampoco son numerosos los trabajos teóricos dedicados a este tema, y la Edad de Plata rusa como fenómeno sociocultural queda, por desgracia, casi desconocido para la teoría de la literatura hispanohablante.

Uno de los objetivos de este trabajo es compensar —en la medida de lo posible en el marco de una sola tesis doctoral— este vacío. Para ello hemos incluido en el Capítulo II una breve descripción y análisis del marco sociocultural de la Edad de Plata rusa, y en el Capítulo III de la Tesis el análisis de las corrientes literarias y el legado poético de diferentes autores y las obras más importantes. El Capítulo IV contiene también la traducción de los textos de algunos manifiestos, artículos y otros documentos importantes para el desarrollo de la cultura poética en este período que antes no tenían traducciones al castellano. Entre estos textos podemos mencionar varios manifiestos literarios de los futuristas, imaginistas o acmeístas, así como los artículos de Víctor Shklovski, Dmitri Merezhkovski o Valeri Bryúsov.

El segundo objetivo de este trabajo consiste en estudiar las traducciones de estos textos al español. Al examinar los catálogos de más de las 20 bibliotecas más importantes de España y otros países hispanohablantes, Rusia y los Estados Unidos, así como las bibliotecas y catálogos en internet (Worldcat, Bookfinder, Google Books, etc.) hemos encontrado y localizado todas (o casi todas, teniendo en cuenta que algunas ediciones salían en tiradas muy pequeñas y ni siquiera tienen ISBN, por lo tanto no pueden ser localizadas a través de los buscadores de libros) las traducciones existentes de la Edad de Plata rusa, los listados de las cuales están reproducidas en el Anexo I del presente trabajo.

En el capítulo III de la Tesis estudiamos y analizamos la mayor parte de estos libros (su contenido, características de la traducción, contexto de la creación, las obras seleccionadas y sus traducciones anteriores y posteriores, otras traducciones de los mismos traductores etc.). El análisis de los textos está enfocado en dos aspectos: las tendencias de las dificultades existentes en la traducción poética entre el ruso y el español (la transmisión del metro y la rima, así como de las otras características del *zaum* propio para la poesía rusa, como, por ejemplo, las onomatopeyas o *rechevaya mímica* de Ajmátova, de los neologismos y las realidades de la cultura) y las características de las traducciones vinculadas con la formación —o no-formación— de la tradición traductológica (traducciones realizadas por aficionados o profesionales, errores típicos, influencias de las traducciones de un traductor a las traducciones posteriores, etc.)

Analizando el corpus existente de las traducciones de la Edad de Plata, podemos concluir que la tradición de percibir y traducir la poesía rusa de este período todavía no está formada, con la única excepción, quizás, de las obras de Mayakovski, que se traducen a lo largo de varias generaciones con cierta contundencia estilística y (gracias al apoyarse en los trabajos de los predecesores, por ejemplo, las magníficas traducciones de José Fernández Sánchez) con menos errores a nivel léxico-cultural y semántico.

También discutimos y estudiamos los diferentes métodos y estrategias de la traducción poética, especialmente en el tema de la transmisión del componente transracional, partiendo —sobre todo en el Capítulo I— tanto del marco teórico (teorías de la traducción poética de Efim Etkind, André Lefevere, Ezra Pound, Lubomir Dolezhel, Jacques Derrida, Dámaso Alonso, Hans Vermeer y otros) como de los ejemplos concretos de la traducción ruso-española. Vemos que el *zaum*, que para muchos —desde los trabajos teóricos del OPOYAZ y de las escuelas procedentes del formalismo ruso— es la esencia de la poesía, a pesar de no ser traducible, es transducible, y estudiamos unos casos de ello.

El tercer objetivo de la tesis es el estudio de las influencias socioculturales en la traducción de la poesía: analizando la cronología y la geografía de la aparición de las traducciones de los diferentes poemas, poetas y corrientes literarias, podemos concluir que la aparición de la demanda para la traducción de una u otra obra —y, sobre todo, una obra poética creada en el período de la revolución sociocultural que refleja diferentes aspectos de ello— está claramente vinculada con los procesos sociales en la cultura y el país del idioma destino. Aunque la escasa cantidad de textos, así como las dificultades metodológicas propias para un objeto de estudio tan complejo como son las obras poéticas, no nos permiten aplicar los métodos cuantitativos o establecer unas relaciones de causación y una validez predictiva, podemos concluir que en varias ocasiones hemos encontrado tendencias de interconexión entre el interés hacia cierto tipo de textos poéticos y el proceso social. Así, las búsquedas del nacionalismo cultural en América Latina y la poesía de Yesenin, la popularidad de Mayakovski durante los períodos de incertidumbre social en varios países, las obras de Ajmátova en el contexto de la Perestroika rusa y la Transición española nos pueden indicar que el vínculo entre la traducción poética y los procesos sociales es bastante fuerte para poder utilizar este material no solo en el contexto de los estudios literarios "*Ding an sich*" sino también en la sociología de la literatura.

En resumen, en este trabajo estudiamos, sobre todo, los porqués y los cómo de la influencia cultural a través de la traducción de la poesía, el fenómeno de la aceptación y no aceptación de las obras literarias extranjeras por otra cultura, transformación del significado e importancia de cada una de estas obras durante su recepción en la cultura destino y la evolución de sus características internas: estilísticas, valorativas y semánticas utilizando el ejemplo de las traducciones al español de las obras poéticas de la Edad de Plata de la poesía rusa. Esperamos que este trabajo sea en algunos aspectos el primer paso para establecer un vínculo más contundente entre las dos culturas poéticas y sirva de apoyo para los posteriores investigadores de este tema.

Краткое содержание докторской диссертации

Литературный перевод и социальные изменения: русская поэзия Серебряного века

Научные руководители: д-р. Иван Мартин Сересо
д-р. Томас Альбаладехо Майордомо
Докторант: Александра Шевелева Дергачева

Данная работа посвящена истории перевода поэзии русского Серебряного (период с конца девятнадцатого по тридцатые годы XX века) на испанский язык в контексте диалога двух культур (русско- и испаноязычной) и социальных процессов испаноязычных стран, в которых эти переводы были созданы.

Хотя русская поэзия этого периода сыграла значительную роль как в поэтической культуре, так и в теории литературы в англоязычном, франкоязычном мире и многих других странах, а также послужила в качестве "питательного субстрата" для нескольких теоретических школ (особенно это касается русской формальной школы и направлений, из нее развившихся), к сожалению, мы не можем сказать то же самое о поэзии и литературоведении в испаноязычных странах. Переводы русских поэтов этого периода (Владимира Маяковского, Александра Блока, Марины Цветаевой, Сергея Есенина и др.) на испанский язык редки и часто выполнены с языка-посредника или переводчиками с недостаточным знанием русского языка. Этой теме также посвящено мало теоретических работ, и Серебряный век русской поэзии как социокультурный феномен остается, к сожалению, почти неизвестным в испаноязычном литературоведении.

Одной из целей настоящего исследования является компенсация - насколько это возможно в рамках единственной докторской диссертации - этого пробела. Для этого мы включили в главу II краткое описание и анализ социокультурных факторов, определявших развитие мысли русского Серебряного века, а в главу III - анализ литературных тенденций и поэтического наследия разных авторов и наиболее важных работ. В главе IV также содержится перевод текстов некоторых манифестов, статей и других документов, важных для развития поэтической культуры в этот период, ранее не имевших переводов на испанский язык. Среди этих текстов мы можем упомянуть несколько литературных манифестов

футуристов, имажинистов или акмеистов, а также статьи Виктора Шкловского, Дмитрия Мережковского или Валерия Брюсова.

Вторая цель настоящего исследования заключается в изучении переводов произведений Серебряного века на испанский язык. Изучая каталоги более 20 наиболее важных библиотек Испании и других испаноязычных стран, России и США, а также библиотеки и каталоги в Интернете (WorldCat, Bookfinder, Google Books и т. д.), мы локализовали и систематизировали все (или почти все, принимая во внимание, что некоторые издания выходили очень малыми тиражами и даже не имели ISBN, поэтому они не могут быть найдены через поисковые системы), существующие переводы Серебряного века в России, списки которых воспроизводятся в Приложении I данной диссертации.

В главе III производится изучение и анализ большинства этих изданий (их содержание, характеристики перевода, контекст создания, выбранные для публикации работы и их предыдущие и последующие переводы, другие переводы тех же переводчиков и т. д.). Анализ текстов сосредоточен на двух аспектах: на существующих трудностях в поэтическом переводе между русским и испанским (передача метра и рифмы, а также других трансрациональных характеристик текста, характерных для русской поэзии, как, например, ономапей или речевой мимики Ахматовой, неологизмов и реалий культуры), а также на характеристиках переводов, связанных с формированием (или отсутствием формирования) традиции перевода (переводы, сделанные любителями или профессионалами, повторяющиеся ошибки, влияние переводов одного переводчика на последующие работы и т.д.).

Анализируя существующий корпус переводов Серебряного века, мы можем заключить, что традиция рецепции и перевода русской поэзии этого периода еще не сформирована. Единственное исключение, возможно, представляют произведения Маяковского, которые переводятся в течение нескольких поколений с некоторой стилистической преемственностью и (благодаря опоре на работы предшественников, например, на великолепные переводы Хосе Фернандес Санчес) с меньшим количеством ошибок на лексико-культурном и семантическом уровне.

В данной работе также обсуждаются и изучаются различные методы и стратегии поэтического перевода, особенно в аспектах, касающихся передачи трансрациональной составляющей, начиная с теоретической основы, изложенной в Главе I (теорий поэтического перевода Ефима Эткинда, Андре Лефевра, Эзры

Паунда, Любомира Долежеля, Жака Деррида, Дамасо Алонсо, Ганса Вермеера и др.) и кончая изучением конкретных примеров русско-испанского перевода. Благодаря этому анализу можно увидеть, как "заумь", трансрациональный компонент, который для многих (в основном благодаря теоретическим работам ОПОЯЗа и школ, развившихся из российского формализма) составляет сущность поэзии, хотя и не является переводимым, оказывается способным к трансдукции, передаче его в целевом тексте, и мы исследуем примеры подобной успешной передачи.

Третьей целью диссертации является изучение социокультурных влияний на перевод поэзии: анализируя хронологию и географию появления переводов разных произведений, творчества различных поэтов и литературных направлений, можно сделать вывод, что появление интереса к переводу того или иного произведения (и в первую очередь – поэтического произведения, созданного в период мощнейших социокультурных изменений и отражающего различные его аспекты) явно связано с социальными процессами в культуре и стране целевого языка. Хотя нехватка текстов, а также методологические трудности, присущие такому сложному объекту исследования, как поэтические произведения, не позволяют нам применять количественные методы, устанавливать каузальные отношения и обеспечивать прогностическую валидность, мы можем заключить, что в нескольких случаях нами были обнаружены выраженные тенденции взаимосвязи между интересами к определенным типам поэтических текстов и социальными процессами. Например, тенденции культурного национализма в Латинской Америке и поэзия Есенина, популярность Маяковского в периоды социальной неопределенности в ряде стран, работы Ахматовой в контексте российской Перестройки и испанской Транзисьон могут показать нам, что связь между поэтическим переводом и социальными процессами достаточно сильна, чтобы использовать этот материал не только в контексте литературных исследований «Ding an sich», но и в социологии литературы.

Таким образом, в этой работе изучаются, прежде всего, причины и следствия межкультурного взаимодействия через перевод поэзии, феномен принятия и непринятия иностранных литературных произведений другой культурой, трансформация смысла и значимости каждого из этих произведений в процессе его рецепции в целевой культуре и эволюция внутренних характеристик произведения: стилистических, ценностных и смысловых, на примере переводов на испанский

язык поэтических произведений Серебряного века русской поэзии. Мы надеемся, что данная работа будет в некоторых аспектах первым шагом к установлению более тесной связи между двумя поэтическими культурами и послужит основой для последующих исследований этой темы.

Tesis doctoral que para la obtención del título de Doctora presenta la Licenciada D.^a Alexandra Cheveleva Dergacheva, dirigida por el Dr. D. Iván Martín Cerezo, profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Madrid, enero de 1978.

La traducción de la poesía es un arte alto y difícil. Yo formularía dos afirmaciones, supuestamente paradójicas, pero en realidad ciertas:

Primera: la traducción de la poesía es imposible.

Segunda: cada vez es una exclusión.

Samuil Marshak¹

¹ Original en ruso:

"Перевод стихов - высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два - на вид парадоксальных, но по существу верных положения:

Первое. Перевод стихов невозможен.

Второе. Каждый раз это исключение."

Citado por: Маршак, Самуил, *Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6*, Москва, Художественная литература, 1971, p. 374.

Agradecimientos

Debo agradecer de manera muy especial y sincera a los Dres. Iván Martín Cerezo y Tomás Albaladejo Mayordomo por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo su dirección. Su apoyo y confianza en mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas han sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis, sino también en mi formación como investigadora.

Quiero expresar también mi más profundo agradecimiento a la Dra. Yulia Obolénskaya por ayudarme con la parte rusa de este proyecto, dándome consejos, proporcionándome algunos libros de su colección personal e indicando los archivos y las bibliotecas donde se podrían cazar las rarezas bibliográficas.

Doy las gracias a la Dra. María Teresa Domingo Oset, responsable del préstamo interbibliotecario de la biblioteca de Humanidades de la UAM, por hacer a veces lo imposible para conseguir las ediciones raras de América Latina y de otros países lejanos.

También me gustaría agradecer con mucho afecto a mi familia: a mis hijos David y Darío y especialmente a mi marido Alex por haber aguantado tanto tiempo sin el cariño y atención que merecen y dándome toda la ayuda necesaria para llevar a cabo este proyecto. Agradezco mucho a mis padres, quienes me apoyaron mucho durante mi estancia en Moscú, ayudando en todo para que yo pudiera avanzar con el texto.

Y por último, doy gracias a todos mis colegas, amigas y amigos por compartir conmigo mis avances, discutir mis dudas y apoyarme en momentos difíciles.

Índice

Agradecimientos.....	7
Índice	9
Notas sobre las traducciones y ortografía.....	13
Introducción.....	15
Введение	19
Capítulo I: Poesía y traducción: ¿misión imposible?	23
Prosa, poesía y verso: delimitando la terminología.....	25
¿Se puede traducir la poesía?.....	35
Tipos y métodos de la traducción poética	41
Poesía rusa y poesía española: un difícil diálogo intercultural.....	57
Traducción poética en el contexto sociocultural	73
Sociología de la literatura y el contexto sociocultural de la creación literaria	73
La traducción poética en el contexto de la sociología de la literatura: aportaciones posibles	91
Capítulo II. La Edad de Plata rusa como un fenómeno sociocultural	93
Edad de Plata: origen del término.....	95
Características principales de la poesía de la Edad de Plata rusa	97
Marco cronológico de la Edad de Plata rusa	103
Tabla cronológica de la Edad de Plata rusa. 1892 – 1933.....	107
Capítulo III. Vida poética de la Edad de Plata rusa y su reflejo en las traducciones al español.....	111
Poesía de la Edad de Plata y sus traducciones: a modo de introducción.....	113
Simbolismo.....	117
El simbolismo: análisis de algunos poemas.	122
Las traducciones de los simbolistas rusos al español: tendencias generales	128

Acmeísmo.....	141
El acmeísmo: análisis de algunos poemas.....	149
Las traducciones de los acmeístas al español: tendencias generales.....	159
Futurismo.....	171
El futurismo: análisis de algunos poemas.....	182
Las traducciones de los futuristas rusos al español: tendencias generales.....	193
Nuevos campesinos.....	199
Traducciones de los Nuevos Campesinos al español.....	204
Imaginismo.....	213
Marina Tsvetáeva y su traducción al español.....	221
Capítulo IV. Algunos manifiestos más importantes de la Edad de Plata rusa. Comentarios y traducción literal.....	227
Simbolismo: Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna (fragmento). Dmitri Merezhkovski.....	229
Acmeísmo: La herencia del simbolismo y el acmeísmo. Nikolái Gumiliov.....	239
Acmeísmo: La mañana del acmeísmo. Ósip Mandelshtam.....	246
Las críticas del acmeísmo.....	253
Futurismo: Una bofetada al gusto del público. (David Burlyuk, Alekséi Kruchenykh, Vladimir Mayakovski, Velimir Jlébnikov).....	270
Futurismo: La palabra como tal. Velimir Jlébnikov, Alekséi Kruchenykh.....	272
Futurismo: Declaración de la palabra como tal (1913) y Declaración del idioma zaum (1921) de Aleksei Kruchenykh.....	277
Futurismo: Velimir Jlébnikov, Benedikt Livshits. A la llegada de Marinetti a Rusia.....	282
Futurismo: Sadok Sudei – II.....	284
Futurismo: Víctor Shkolovski. La resurrección de la palabra.....	287
Futurismo: Id al diablo.....	301
Imaginismo: La declaración.....	304

Conclusiones.....	311
Заключение.....	315
Bibliografía.....	319
ANEXOS.....	343
Anexo I. Tablas cronológicas de las traducciones de los principales poetas de la Edad de Plata rusa.....	345
Dmitri Merezhkovski (1865-1941), bibliografía completa en español	346
Zinaída Guippius (Híppius, Gíppius; 1869-1945), bibliografía completa en español.....	349
Fiódor Sologub (1863-1927), bibliografía completa en español.....	350
Valeri Briúsov (1873-1924), bibliografía completa en español	351
Konstantín Balmont (1867-1942), bibliografía completa en español	352
Andréi Bely (seudónimo de Borís Nikoláyevich Bugáiev, 1880-1934), bibliografía completa en español.....	353
Alexandr Blok (1880-1921), bibliografía completa en español	354
Nicolái Gumiliov (1886-1921), bibliografía completa en español.....	356
Ósip Mandelshtam (1891-1938), bibliografía completa en español.....	357
Anna Ajmátova (1889-1966), bibliografía completa en español	359
Vladimir Mayakovski (1893-1930), bibliografía completa en español.....	362
Velimir Jlébnikov (1885-1922), bibliografía completa en español.....	367
Sergei Yesenin (1895-1925), bibliografía completa en español.....	368
Marina Tsvetáyeva (1892-1941), bibliografía completa en español	370
Anexo II. Fotocopias de algunos documentos y manifiestos de la Edad de Plata rusa	375

Notas sobre las traducciones y ortografía

En este trabajo se reproducen citas de fuentes rusas que no tienen traducción establecida al castellano. Por este motivo, salvo que se indique lo contrario, la traducción de estos textos al castellano corre a cargo de la autora de la tesis (Alexandra Cheveleva Dergacheva). El texto original ruso se cita en la nota a pie correspondiente.

Otra dificultad vinculada con la traducción del ruso es la ortografía de los nombres propios rusos (tanto las denominaciones de los grupos poéticos de las vanguardias de la Edad de Plata como los nombres y los apellidos de los autores rusos) en español. Algunos autores citados tienen hasta 6 ortografías de su apellido aceptadas y utilizadas en diferentes fuentes bibliográficas (por ejemplo, Маяковский: Mayakovski, Maiakovski, Mayakovsky, Maiakovskii, Mayakóvskiy...).

En el texto de este trabajo siempre utilizamos la ortografía ofrecida por Wikipedia (porque la mayoría de investigadores modernos eligen esta opción para sus trabajos) o, en caso de su ausencia, la ortografía más frecuente. Sin embargo, en las citas bibliográficas se reproduce la ortografía elegida por el autor.

Indicamos el nombre del traductor siempre y cuando es posible. Sin embargo, en algunos casos (ediciones anónimas o datos bibliográficos incompletos) no podemos proporcionarlo.

En las fuentes rusas publicadas antes del año 1917, las citas se reproducen con la ortografía nueva. En este caso siempre cuando sea posible se cita también otra fuente bibliográfica más moderna, por la cual se realiza dicha cita.

Introducción

El final del siglo XIX y la primera treintena del XX en la literatura rusa (el período llamado "La Edad de Plata"), fue un momento interesantísimo en el desarrollo de la poesía: sus corrientes, tales como el simbolismo, el futurismo y muchas otras, formaron el "sustrato alimenticio" de diferentes ramas, estilos y teorías tanto en la poesía y teoría de la literatura mundial como en la filosofía e incluso la ciencia del siglo XX en general².

Este trabajo es, sobre todo, una sistematización de las características principales de las corrientes poéticas de la Edad de Plata de la literatura rusa en el contexto de su recepción e influencias en la cultura, poesía y ciencia literaria española.

Pero, para poder hablar de la influencia de este fantástico fenómeno literario y recordando que, según la historiografía de las traducciones de la literatura rusa al español Yulia Obolenskaya, "Los textos traducidos, convirtiéndose en los acontecimientos de su cultura de destino, solamente continúan la existencia del trabajo artístico original"³, en principio nos vemos obligados a cubrir un vacío existente en nuestro país (y en la cultura hispanohablante en general) en el ámbito de los estudios literarios de este importante período de la cultura poética.

Lamentablemente, la Edad de Plata rusa está muy poco estudiada en los países de habla hispana y casi no existe ninguna obra fundamental en español que abarque este período de la historia de Rusia desde el punto de vista literario. Tenemos la magnífica obra de José María Faraldo Jarillo que estudia este período histórico en sí⁴, existen las traducciones de Trotsky⁵ y de otros teóricos rusos, las colecciones de los textos teóricos

² Era la época cuando la poética salía de su ámbito tradicional en la cultura para convertirse en una de las fuerzas de tracción del progreso industrial y técnico; esto lo podemos ver en muchos casos, desde la influencia mutua del cosmismo poético y los trabajos de Vernadski o Tsiolkovski y hasta el vínculo de la poesía futurista con el desarrollo técnico-industrial.

³ Оболенская, Юлия, *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, Книжный дом "Либроком", 2010, p. 14. Texto original en ruso: "переведенные тексты, становясь событиями принимающей их культуры, лишь продолжают бытие оригинального художественного произведения".

⁴ Faraldo, José, *La Revolución rusa: Historia y memoria*, Madrid, Alianza, 2017.

⁵ El libro de Trotsky, escrito originalmente en 1923, se republicaba en diferentes versiones y traducciones de varios autores numerosas veces tanto en España como en América Latina, y se hizo, quizás, una de las principales fuentes de información sobre la literatura rusa de este período, a pesar de tener cierta parcialidad ideológica. Una de las ediciones españolas más tempranas es del mismo año que la publicación en ruso: Trotsky, León, *Literatura y revolución*, (trad. Luis Roig de Lluis), Madrid, Aguilar, 1923. Se trata de una traducción no directa, realizada basándose en un texto alemán, y lamentablemente esta primera edición no está libre de errores de toda índole: Así, reproduce menos de la mitad del original ruso, omitiendo por

de los formalistas rusos ⁶; de vez en cuando se publican, por fin, algunas antologías de la poesía y los textos de la Edad de Plata⁷. Pero no hemos encontrado ningún libro que intente abarcar este fenómeno literario en conjunto y entrelazado con su contexto social, y que, además, pueda dar algunas pistas sobre las causas de la recepción (y no-recepción) de diferentes aspectos de este período de la literatura rusa en el mundo hispanohablante.

El análisis de cualquier fenómeno literario no sería posible sin los estudios de su contexto histórico y social. Por eso estudiamos los textos que influenciaron más que otros en el desarrollo de la teoría literaria rusa y las corrientes literarias más importantes para demostrar como un conjunto de obras poéticas puede, por un lado, reflejar el proceso social y, por otro, determinar la evolución de la teoría literaria y de la filosofía de tal forma que, en cierta medida, estas obras por sí mismas se convierten en un agente influenciador en los procesos sociales futuros.

En el marco de esta tesis y para hacer posible la evaluación del impacto social y cultural de las corrientes literarias de la Edad de Plata, también hemos recopilado y traducido al español (en la mayoría de los casos, por primera vez) algunos importantísimos documentos de la época: manifiestos literarios —sobre todo de los futuristas rusos, que dieron lugar al formalismo ruso—, cuartillas y artículos escritos por poetas y teóricos de la literatura.

Lamentablemente, estos magníficos documentos son unos grandes desconocidos para la teoría literaria española; como ya hemos dicho, solo muy pocos de ellos tienen traducción al castellano, y la mayoría de las veces las traducciones están realizadas por amateurs, a través de un tercer idioma y tienen bastantes inexactitudes y fallos de todo tipo.

Creemos que la falta de conocimiento de la poesía rusa de aquella época —muy característica para los países hispanohablantes en comparación con, por ejemplo, los países de habla inglesa— se debe en gran medida a la falta de entendimiento del marco teórico, de los postulados y conceptos subyacentes que alimentaban el desarrollo de la

completo la segunda parte, y en la primera tampoco incluye todos los capítulos presentes en el original ruso, alterando, además, su orden.

⁶ Por ejemplo, Eikhenbaum, Boris; Chklovski, Viktor; Tinianov, Juri, *Formalismo y vanguardia* (Traducción de Agustín García y Juan Antonio Méndez), Alberto Corazon, Madrid, 1970 o Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol), Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A., 1976.

⁷ Una de las ediciones relativamente recientes, que además recupera para la cultura española a algunos poetas y algunas obras que anteriormente estaban en el olvido, es el libro de Roberto Echavarren: Echavarren, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011.

poesía de este período. Muchas veces el "porqué", explicado en estos documentos originales, puede ayudar a entender mejor el valor comunicativo del texto y adecuar los medios poéticos del otro idioma para transmitir este mensaje del original.

En este trabajo también se lleva a cabo un estudio de traducciones de poesía existentes al español, una exploración de los ejemplos y posibilidades de traducción y de transducción de la poesía rusa, principalmente de su componente transracional, la búsqueda del equilibrio entre lo racional y lo transracional ("zaum") en la traducción. Estudiamos, sobre todo, los porqués y los cómo de la influencia cultural, el fenómeno de la aceptación y no aceptación de las obras extranjeras por otra cultura, transformación del significado e importancia de cada una de estas obras durante su recepción en la cultura destino y la evolución de sus características internas: estilísticas, valorativas y semánticas.

Se hace un hincapié especial en la interconexión entre el interés hacia la traducción de la poesía rusa y las características de los procesos históricos en el país del idioma meta que lo provoca. Tomando como guía la frase de Boris Pasternak en cuanto a que "las traducciones no son la forma del conocimiento de algunas obras, sino el medio de comunicación secular entre culturas y pueblos"⁸, exploramos el campo del diálogo intercultural que surge en momentos de cambio social.

En otras palabras, en este trabajo estudiamos la influencia de un cambio brusco en una cultura (como fue el proceso político-sociocultural de principios del siglo XX en Rusia) a través de la literatura y sobre todo a través de la poesía de este período y sus posteriores traducciones a otra cultura y otro entorno social.

En este aspecto, la poesía, siendo portadora de la mayor carga transracional y emocional entre todos los géneros literarios, es el mejor reflejo de este tipo del diálogo intercultural. Aunque la problemática social siempre está muy representada en prosa — tanto en prosa de ficción como en la publicística— la poesía transmite, en vez de los hechos y evaluaciones concretos, el sentir de la época, y muchas veces este sentimiento puede buscar las concordancias en otra época y otra cultura de forma más directa.

En el presente trabajo demostramos cómo la revolución poética de la Edad de Plata rusa se asimila por la cultura hispanohablante y como la cultura de habla hispana (cultura de destino) busca en los textos culturales extranjeros las características importantes para su actualidad. Vemos como esta poesía extranjera se refleja en la cultura

⁸ Pasternak, Boris, *Notas de un traductor. Teorías de la traducción. Antología de textos* (ed. y trad. de Dámaso López García), Cuenca, Ediciones de la universidad de Castilla-la Mancha, 1996, p. 461.

española en los momentos críticos atravesados por el país durante el siglo XX y la primera década del siglo XXI, así como en las culturas de otros países hispanohablantes en los períodos semejantes de su historia.

Введение

Конец девятнадцатого века и первые тридцать лет века двадцатого, известные в русской литературе как Серебряный век, были интересным моментом в развитии поэзии: литературные течения этого времени, такие как символизм, футуризм и многие другие, сформировали своего рода «питательный субстрат», который способствовал затем возникновению различных школ, стилей и теорий как в поэзии, так и в теории мировой литературы, в философии и даже в науке двадцатого века в целом.

Эта работа - это, прежде всего, систематизация основных характеристик поэтических течений Серебряного века русской литературы в контексте ее рецепции и влияния на испанскую литературную культуру, поэзию и литературоведение.

Но, чтобы иметь возможность говорить о влиянии этого литературного феномена, следует помнить, что, по словам Юлии Леонардовны Оболенской, историка переводов русской литературы на испанский язык, «переведенные тексты, становясь событиями принимающей их культуры, лишь продолжают бытие оригинального художественного произведения»⁹. И в связи с этим мы в рамках нашей работы вынуждены также по мере возможности заполнять существующий в испаноязычной культуре пробел в области изучения этого важного периода русскоязычной поэтической культуры.

К сожалению, Серебряный век русской поэзии мало изучен в испаноязычных странах, и почти нет фундаментальных работ на испанском языке, которые бы охватывали этот период российской истории с литературной точки зрения. Есть великолепная работа Хосе Марии Фаральдо Харийо¹⁰, которая изучает этот исторический период, есть переводы Троцкого и других русских исследователей¹¹, сборники теоретических текстов русских лингвистов —

⁹ Оболенская, Юлия, *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, Книжный дом "Либроком", 2010, стр. 14.

¹⁰ Faraldo, José, *La Revolución rusa: Historia y memoria*, Madrid, Alianza, 2017.

¹¹ Книга Троцкого, первоначально написанная в 1923 году, неоднократно переиздавалась в разных версиях и переводах нескольких авторов как в Испании, так и в Латинской Америке. Она стала, пожалуй, одним из основных источников информации о русской литературе этого периода для испаноязычных исследователей, несмотря на свойственную ей идеологическую тенденциозность. Одно из самых ранних изданий на испанском языке вышло в том же году, что и русское: Trotsky,

представителей формальной школы¹²; время от времени публикуются антологии поэзии и тексты Серебряного века¹³. Но мы не нашли ни одной работы, которая бы охватывала этот литературный феномен в целом и анализировала его в связи с социальным контекстом, и, кроме того, могла бы предложить какие-либо версии факторов, определяющих особенности рецепции (а в ряде случаев приходится говорить не о рецепции, а об ее отсутствии) различных аспектов этого периода русской поэзии в испаноязычном мире.

Анализ любого литературного явления был бы невозможным без изучения его исторического и социального контекста. Поэтому в рамках данной работы изучаются тексты, которые в наибольшей степени влияли на развитие русской литературной теории и наиболее важных тенденций в культуре с тем, чтобы продемонстрировать, как корпус поэтических произведений может, с одной стороны, отражать социальный процесс, а с другой - определять эволюцию литературной теории и философии таким образом, что в определенной степени эти произведения сами по себе становятся фактором влияния в социальных процессах будущего.

В рамках этой работы и для оценки социальной и культурной значимости литературных тенденций Серебряного века также систематизируются и переводятся на испанский язык (в большинстве случаев впервые) некоторые важные документы того времени: литературные манифесты, особенно русских футуристов, впервые сформулировавших некоторые идеи формальной школы, листовки и статьи, написанные поэтами и литературоведами.

К сожалению, эти интереснейшие документы практически неизвестны в испанском литературоведении; как мы уже говорили, только очень немногие из этих текстов переведены на испанский язык, и вдобавок, как правило, даже

León, *Literatura y revolución*, (trad. Luis Roig de Lluis), Madrid, Aguilar, 1923. Этот перевод не прямой и производился на основании переводного немецкого текста, поэтому, к сожалению, это первое издание имеет огромное количество ошибок: среди прочего, оно воспроизводит менее половины русского оригинала, полностью опуская вторую часть, а в первой не включает в себя все главы, присутствующие в оригинале, изменяя, кроме того, их порядок.

¹² Например, Eikhenbaum, Boris; Chklovski, Viktor; Tinianov, Juri, *Formalismo y vanguardia* (Traducción de Agustín García y Juan Antonio Méndez), Alberto Corazon, Madrid, 1970 o Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol), Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A., 1976.

¹³ Одно из последних изданий, вдобавок впервые упоминающее некоторые персоналии и факты Серебряного века, ранее неизвестные испанскому читателю (например, поэтические тексты и биографию Николая Клюева) – это книга Роберто Эчаваррен: Echavarrén, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011.

существующие переводы выполнены неспециалистами, зачастую делались с третьего языка-посредника и имеют большое количество неточностей и ошибок всех видов.

Мы считаем, что отсутствие знаний о русской поэзии того времени – характерное, к сожалению, для испаноязычных стран, в особенности по сравнению, например, с англоязычной культурой – во многом объясняется отсутствием понимания теоретической основы, постулатов и лежащих в основе концепций, которые питали развитие поэзии этого периода. Зачастую информация, изложенная в этих оригинальных документах, а также их особенности и характеристики могут помочь лучше понять значение того или иного текста и адаптировать поэтические средства целевого языка для адекватной передачи оригинала.

В этой работе также осуществляется изучение переводов русской поэзии, существующих на испанском языке, исследование примеров и возможностей перевода и трансдукции русского поэтического текста, в основном его трансрациональной составляющей, поиск баланса между рациональным и трансрациональным началом («зауми») в переводе. Изучаются, прежде всего, принципы культурного влияния, феномен принятия и непризнания иноязычных произведений другой культурой, трансформацию значения и важности каждой из этих работ в целевой культуре в процессе рецепции и эволюцию внутренних характеристик произведения: стилистических, ценностных и смысловых.

Особое внимание уделяется взаимосвязи интереса к переводу русской поэзии и характеристик исторических процессов в стране целевого языка. Принимая в качестве руководства слова Бориса Пастернака о том, что переводы — «не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов»¹⁴, исследуется область межкультурного диалога, возникающего в моменты социальных изменений между целевой культурой и культурой исходного текста.

Иными словами, в этой работе изучается влияние революционного социокультурного изменения (каковым был политико-социокультурный процесс начала XX века в России) через литературу (и особенно через поэзию) этого периода, а также их последующие переводы, на другую культуру и другую социальную среду.

¹⁴ Пастернак, Борис, *Об искусстве*. Москва, Искусство, 1990, стр. 160

В этом аспекте поэзия, являющаяся носителем наибольшей трансрациональной и эмоциональной нагрузки среди всех литературных жанров, является лучшим отражением такого типа межкультурного диалога. Хотя социальная проблематика всегда очень представлена в прозе - как в художественной литературе, так и в публицистике - поэзия передает вместо фактов и конкретных оценок ощущение "дыхания времени", и часто это ощущение может более непосредственно найти соответствие в другой эпохе и другой культуре.

В данной работе показывается, как поэтическая революция русского Серебряного века ассимилируется испаноязычной культурой, а также - как целевая культура ищет в иноязычных культурных текстах (в данном случае русских) характеристики, важные для ее собственного текущего момента. На материале этих переводов можно увидеть, как русская поэзия находит отражение в интересах социума в критические периоды истории Испании и других испаноязычных стран в течение XX и первого десятилетия XXI века.

Capítulo I: Poesía y traducción: ¿misión imposible?

Prosa, poesía y verso: delimitando la terminología

Para hablar sobre la traducción de la poesía, tenemos que, sobre todo, determinar de qué estamos hablando. Y la pregunta no es tan sencilla como parece.

¿Qué hace que un texto sea poesía (a diferencia de la prosa)?

La respuesta es la piedra angular para cualquier teoría de la traducción poética e incluso para poder hablar de la posibilidad o imposibilidad de la traducción de la poesía —un tema bastante popular en los estudios de traducción literaria—.

¿Qué elementos son obligatorios para el verso? ¿Cuáles de ellos son traducibles? ¿Cómo deberíamos tratarlos? Cada corriente y cada teoría ofrece sus propias definiciones, y, dependiendo de ellas, estamos obligados a sacar una u otra conclusión sobre los métodos apropiados para la traducción y a veces incluso negar la conveniencia de la misma.

Como ocurre con frecuencia en los estudios literarios, dar diferentes *definiciones* al objeto de nuestros estudios en realidad significa que a partir de este momento hablaríamos de diferentes *objetos* de estudio. Hablando de la poesía, podemos estudiarla como un género literario, haciendo un hincapié en las formas versificadas y su inmensa variedad (en la que se incluye el verso libre); podemos analizar la poesía como un medio artístico, prestando atención al lenguaje y los elementos estructurales del verso; y en tercer lugar, podemos entender la poesía como el componente poético de cualquier texto, en prosa o rimado. Y en todos estos casos utilizamos un término (poesía), muchas veces sin darnos cuenta de que hablamos de tres aspectos tan diferentes que las controversias que inevitablemente encontraremos en nuestros resultados podrían ser de carácter puramente terminológico.

En la literatura moderna, podemos acordar la definición radical de Rosa Navarro Durán, muy al estilo de *épater le bourgeois* de las vanguardias literarias de la Edad de plata rusa: "La relación con el marco de la página sigue siendo hoy el único criterio objetivo en el intento de definir el poema, a pesar de las excepciones. Cuando el blanco

de la página se apodera de parte del espacio reservada al texto, la palabra queda realizada por este marco: es el verso"¹⁵.

Es evidente que esta definición es más bien una alegoría que un intento real de delimitar la terminología. Pero el mero intento de utilizar una definición tan extravagante pone en evidencia la existencia de una inquietud que había nacido mucho antes de la época de destrucción de las fronteras entre la prosa y lo poético, del reinado del verso libre y formas experimentales.

En España se hablaba del problema de cómo podemos definir la poesía y el verso como mínimo a partir del siglo XVIII, y desde el principio surgían las ideas de delimitar no sólo el verso de la prosa, sino también el verso de la poesía; un aspecto que parece ser muy importante dado que, dependiendo de esta delimitación, estamos obligados a hablar de las diferencias formales y estructurales o de las diferencias de contenido y significado.

Ignacio de Luzán en su libro *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* dice: "Mas aunque es verdad que, según la opinión de muchos, el verso es absolutamente necesario en la poesía, como más adelante veremos, sin embargo, el verso, en rígor, no es más que un instrumento de la poesía, que se sirve de él como la pintura se sirve de pinceles y colores"¹⁶. Y para distinguir entre el verso y la prosa, Luzán indica la repetición como el criterio principal. Según él, la medida y la cadencia del verso "se repite siempre la misma sin cesar"¹⁷, y únicamente esta repetición es lo que marca la diferencia, porque la prosa tiene también su cadencia y medida, pero siempre variada y distinta.

Un siglo después en su monumental *Curso de Literatura General* Francisco de Paula Canalejas dedica varios capítulos al problema de la relación entre la poesía y la prosa, en los que hace constar que en la cuestión de qué se entiende por la poesía las dudas y la dificultad reemplazan a la clara precisión con que se definen las demás artes"¹⁸. Luego él ofrece su propia definición: "De todas estas explicaciones [...] se desprende que la poesía es manifestación de la belleza en forma particular y determinada, y que emplea la palabra como instrumento y medio adecuado para expresar la belleza concebida en una

¹⁵ Navarro Durán, Rosa, *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel Practicum, 2008, p. 9.

¹⁶ Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Edición de 1789), Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1789, p. 116.

¹⁷ *Ibid.*, p. 324.

¹⁸ Paula Canalejas y Casas, Francisco de, *Curso de Literatura general. Parte primera. La poesía y la palabra*, Madrid, Imp. de La Reforma, 1868-1869.

forma sensible"¹⁹. El verso, según él, es un "período rítmico, reproducido simétricamente en la expresión poética del pensamiento humano"²⁰.

A pesar de que en los libros de este autor aparecen estas dos definiciones, él muchas veces está mezclando la terminología y no distingue entre la poesía y el verso; para él son sinónimos, y la diferencia entre la poesía y la prosa está en la forma.

Pero para muchos teóricos la diferencia entre estos dos conceptos —el verso y la poesía— sería crucial. Incluso Wordsworth²¹ al principio del siglo XIX, durante el pleno reinado de las formas rígidas y tradicionales en la literatura, negaba marcar la frontera entre prosa y poesía, oponiendo la prosa al verso en sus aspectos formales, pero no la prosa a la poesía. Y de la poesía él hablaba como de un fenómeno relacionado exclusivamente con el contenido, definiéndola como un lenguaje de emociones al contrario de la prosa como un lenguaje racional; según él, no existiría ningún criterio formal que permitiera marcar la frontera entre estos dos aspectos de la expresión literaria. Un texto formalmente en prosa podría ser poesía, y al revés, un texto formalmente poético podría ser racional y filosófico y así pertenecer a la prosa.

Dos siglos después Borges desarrolla este punto de vista, negando incluso la diferencia entre el verso y la prosa, diciendo en una de sus entrevistas que "...no hay ninguna diferencia entre el verso y la prosa; que, si se piensa un poco en el ritmo, si se piensa un poco en el oído, entonces se hacen versos, aunque se escriba en prosa".²² Pero en otra entrevista él sí que habla de la diferencia entre prosa y poesía, aunque, según él, es bastante sutil: "Poetry and prose are essentially the same thing. There is only formal difference. But there is also a difference in the reader. For example, if you look at a printed page in prose, then you expect or fear information or advice or arguments, while if you see something printed as verse, then you feel that what you will take in is emotion, passion, sadness, felicity, or whatever it may be"²³.

En el otro extremo estaría el planteamiento arraigado en las teorías del formalismo ruso (y en las creaciones del círculo de los poetas y teóricos rusos cercanos a OPOYAZ²⁴)

¹⁹ Paula Canalejas y Casas, Francisco de, *Curso de Literatura general. Parte primera. La poesía y la palabra*, Madrid, Imp. de La Reforma, 1868-1869, p.76.

²⁰ *Ibid.*, p.262.

²¹ Wordsworth, William y Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Herdfordshire, Wordsworth Editions, 2003, págs. 5-27 (introducción).

²² Borges, Jorge Luis, *El escritor y su obra: entrevistas de Georges Charbonier [i.e. Charbonnier] con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 2000.

²³ Barnstone, Willis, *Borges at eighty. Conversations*, Bloomington, Indiana University press, 1982, p. 76.

²⁴ OPOYAZ (ОПОЯЗ), incorrectamente transcrito como *opayaz* o *opajaz* en algunos trabajos, se descifra como *Общество изучения поэтического языка*, *La sociedad de los estudios del lenguaje poético*. Era el

así como en los trabajos de sus sucesores. Para ellos, la poesía y el verso son sinónimos (en otras palabras, la poesía se analiza solo en su forma en verso, porque la forma es inseparable del contenido) y el ápice de la diferencia entre la poesía y la prosa se encuentra en los aspectos formales (gramaticales, estructurales, etc).

Uno de los predecesores de esta corriente, Aleksandr Veselovski, formuló el principio de ahorro de energía mental: según él, la poesía "ahorra" las fuerzas del lector utilizando una escasez de medios imposible para la prosa, como frases inacabadas, omisiones y polisemia; la rima y el ritmo en este contexto de ahorro son importantes porque aumentan la predictibilidad del texto²⁵. Pero para los formalistas a partir de Shklovski, en cambio, la diferencia entre el lenguaje habitual y el lenguaje poético implica que el gasto de energía necesaria para la creación y entendimiento del último sea mayor. Y este gasto hace posible evitar el automatismo en su percepción. Según lo postula Shklovski en *Arte como artificio*, "Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo"²⁶.

Es interesante que a partir de los formalistas rusos en la mayoría de los casos la definición del género —la diferencia entre el verso y la prosa— ni siquiera se formula; las diferencias entre lo prosaico y lo poético pertenecen al mundo del contenido reflejado a través de la forma en verso, pero no a la forma en sí. Para los formalistas, la vida de una obra poética se extiende de la poesía a la prosa y de lo concreto a lo abstracto, a medida que la novedad se sustituya por un automatismo; en este sentido, el mismo verso puede ser poesía en el momento de su creación y luego "migrar" y formar ya parte del lenguaje cotidiano, como ocurre, por ejemplo, con los proverbios procedentes de las fábulas.

En este sentido, la frontera entre la prosa y la poesía, según los formalistas, es muy imprecisa. De esto habla Yuri Tiniánov²⁷, diciendo que la diferencia entre la prosa y la poesía está únicamente en el papel funcional del ritmo. En un texto que tiene la forma del

nombre inicial de la asociación de los poetas y los teóricos de la literatura que luego se hizo conocer mundialmente como el formalismo ruso.

²⁵ Веселовский, Александр, "Три главы из исторической поэтики", en: *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 1989.

²⁶ Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Trad. Ana María Nethol), Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A., 1976, p. 68.

²⁷ Тынянов, Юрий, *Литературный факт* (Сост. О.И. Новикова), Москва, "Высшая школа", 1993, págs. 23-121.

verso el ritmo puede, en este contexto, tener una función puramente imitativa (el caso de parodias y otros géneros satíricos) y un texto en prosa puede ser rítmico (prosa de Andréi Bely). Como dice este autor, "El ritmo en prosa solo hace más espesa la ritmicidad del habla coloquial hacia una dirección determinada; pero no es un factor dinamizante especial y aislado, porque tiene un papel comunicativo, subrayando y fortaleciendo la unidad sintáctico-semántica o distraiendo, ralentizando, etc. Por eso no se puede estudiar el ritmo del verso y el ritmo de la prosa como algo igual, sin prestar atención a sus diferencias funcionales."²⁸

Fuera del ámbito de la escuela rusa unas ideas muy parecidas a los pensamientos de Tiniánov están formulados por Allen W. Philips: "En la prosa la curva de entonación necesariamente coincide con la sintaxis. En el verso, en cambio, el ritmo puede o no depender de la unidad sintáctica. Así, pues, es posible diferenciar prosa y verso según la ley rítmica que rige una y otra forma"²⁹.

Román Jakobson, cuyo método científico está a caballo entre el formalismo y el estructuralismo, habla, en vez de la poesía o el verso en general, de la función poética del lenguaje. Según él, el lenguaje poético proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación³⁰; en otras palabras, los medios específicos del lenguaje poético se basan en el hecho de que en la poesía, primero, la equivalencia de las estructuras se fundamenta en otros principios que en prosa (longitud, acento, pausa en vez de equivalencias semánticas) y segundo, esta equivalencia se utiliza para construir cadenas de equivalencias (análogos de repeticiones de las que hablaba Luzán) y no ecuaciones metalingüísticas.

Un punto de vista bastante parecido a Shklovski (diferenciación de las frases poéticas de las no poéticas a base del aumento de dificultad de percepción y las reglas gramaticales transgredidas) también se desarrolla por la estilística generativa. Partiendo de los trabajos de Richard Ohmann, Curtis W. Hayes y James P. Thorne, en esta corriente, según Juan Carlos Gómez Alonso, "Poco a poco del estudio lingüístico (de la frase) se

²⁸ Тынянов, Юрий, *Литературный факт* (Сост. О.И. Новикова), Москва, "Высшая школа", 1993, p. 40. Texto original en ruso: "Ритм в прозе предстает преимущественно сгущением ритмичности разговорной речи в определенном направлении, а не особым динамизирующим фактором, поскольку играет он коммуникативную роль, подчеркивая и усиливая семантико-синтаксические единства либо отвлекая, задерживая и т.п. Поэтому нельзя изучать ритм стиха и ритм прозы как нечто равное, не имея в виду их функциональное различие".

²⁹ Phillips, Allen W., "La tierra de Alvargonzález: verso y prosa", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, 129-148, p. 134.

³⁰ Якобсон, Роман, "Лингвистика и поэтика", en: *Структурализм: "за" и "против"*, Москва, Прогресс, 1975.

pasó al estudio semiótico (del texto), dando paso a las 'gramáticas textuales'³¹. Pero de todas formas la diferencia entre lo poético y no poético está en una desviación del texto poético respecto a la prosa.

En el marco de esta corriente Samuel R. Levin intenta construir una gramática exclusivamente para la poesía. Según Levín, "La estructura del lenguaje poético produce la impresión de unión entre forma y contenido; de ahí que la poesía sea intraducible y que sea necesario conservarla en los mismos términos para conseguir el mismo efecto"³². Él introduce la idea de *coupling* (emparejamiento poético) de dos tipos: sintagmático y paradigmático. En este contexto, los aspectos locutivos del poema (la medida, la rima etc.) contribuyen a crear y mantener la ilusión poética, la credulidad del lector.

En el marco de la corriente de la estilística estructural Jean Cohen en su trabajo más importante, *Estructura del lenguaje poético*, intenta determinar las formas poéticas del lenguaje a través de los dos niveles de su constitución: expresión (plano fónico) y contenido (plano semántico). El "plano fónico" del lenguaje permite el estudio de la versificación y el planteamiento de las condiciones para la definición de "verso", que constituye lo que él llama "antifrase" a la prosa. El verso, según él, quiebra los factores estructurales que dan sentido al discurso en prosa e introduce la pausa como factor de organización conceptual, y en el verso regular también se introducen el metro y la rima. Todos estos procedimientos inciden en la función negativa que se desprende de la versificación: "Su norma es la antinorma del lenguaje corriente"³³. Para él la poesía es el desvío de la norma, antigramaticalidad, el poeta utiliza el método de contraste para que su mensaje tenga un efecto diferente a la comunicación normal. Esta idea le une con el "anti-automatismo" de los primeros trabajos de Shklovski.

También sería interesante mencionar el punto de vista de Daniel Devoto³⁴, quien intenta postular unos "axiomas" de las diferencias entre la prosa y el verso. En primer lugar, subraya que los límites son imprecisos y que la existencia del verso depende de la sensibilidad del autor y del lector y no de la representación gráfica del texto (que, si aceptamos su modo de ver, hace inválida la definición de Rosa Navarro Duran, reproducida en principio de este capítulo). En segundo lugar, él dice que el verso puede

³¹ Gómez Alonso, Juan Carlos, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Madrid, EDITUM, 2002, p.55.

³² *Ibid.*, p.55.

³³ Cohen, J, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p.87.

³⁴ Devoto, Daniel, "Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso", en: *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), págs.67-100 y 7 (1982), págs. 5-60.

existir aun aislado, cuando se le restituye su estructura rítmica propia, y esto no depende de la serie o de la referencia a un patrón métrico.

Haciendo un análisis de los puntos de vista y de las tendencias existentes en este tema, José Domínguez Caparrós los resume en cuatro puntos: "1. no se pueden concretar mecanismos que automáticamente nos diferencien el verso y la prosa; 2. el ritmo en el verso es dominante, y, por tanto, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas, mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas; 3. en la existencia del verso, es importante la conciencia de su percepción, que se refleja: o con lo que se llama ritmo progresivo —se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos—; 4. por último, la disposición gráfica es importante, por cuanto que manifiesta la intención rítmica del autor"³⁵.

Ampliando aún más, intentaremos sacar algunas conclusiones de lo expuesto. En la interpretación moderna de la diferencia entre la prosa y la poesía casi todos los investigadores, en primer lugar, utilizan las palabras "verso" y "poesía" como sinónimos; en otras palabras, no se habla del componente poético-estético, que puede convertir en "poesía" incluso un texto en prosa (como insistía Wordsworth), sino de diferencias estructurales y funcionales (de género literario). En segundo lugar, todos están de acuerdo que la frontera entre lo prosaico y lo poético no está definida, que existen muchos textos "transitorios" y que la definición de esta frontera depende del autor y del lector del texto. En tercer lugar, para todos los investigadores a partir de principios del siglo XX, la clave de la diferencia entre la prosa y la poesía no está en la forma o la repetitividad en sí sino en la función que adquiere en un texto poético el ritmo, el sonido, el desvío gramatical y otras características formales y estructurales. Y en cuarto lugar, desde los ensayos de Luzán todos están de acuerdo que las diferencias entre lo prosaico y lo poético pertenecen a la esfera transracional: puede ser un desvío gramatical, aumento de gasto de energía necesario para entender el texto o la carga funcional del ritmo, metro o eufonía, pero de todas formas no existe ningún contenido semántico, temático o retórico específico para la poesía. Siempre se trata de algo emocional y/o subconsciente.

Por esto podría ser que el concepto más amplio que pueda unir todas estas diferencias tiene mucho que ver con el famoso *zaum* (заяумь), acuñado por Alexei

³⁵ Domínguez Caparrós, José, *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, UNED, 2010, p. 25.

Kruchenykh en su *Declaración del idioma de zaum* (1913)³⁶ y luego aceptado y desarrollado por Viktor Shklovski en su obra *Sobre la poesía y el idioma de zaum* (1916)³⁷. *Zaum* en ruso significa "за-ум", "detrás de la razón", y aunque originalmente esta palabra tenía un matiz despectivo, siendo sinónimo de "abstruso, incomprensible, muy alambicado", los futuristas y los formalistas la devolvieron su significado original — "transracional" o incluso "superracional". La definición de *zaum* casi puede servir como una definición de la poesía en general: según Jakobson, "El idioma poético tiende como al límite a la palabra fonética [...], o más exactamente, eufónica, al idioma *zaum*"³⁸.

Los futuristas hablaban de *zaum* a nivel de palabra, de las mínimas unidades semánticas; pero en el marco del generalismo las ideas de Levin, y en el estructuralismo las ideas de Cohen transmiten casi el mismo concepto (aunque no lo llaman así) a nivel estructural-gramatical; para ellos la frase poética también tiende al límite de romper con el automatismo de la percepción, es decir, de lo racional a través de lo transracional. Lo mismo se podría decir sobre la base de equivalencias de Jakobson — en el caso de poesía la equivalencia tiende al ritmo, longitud y eufonía y así pertenece a la esfera de *zaum*.

¿Podríamos utilizar este término, *zaum*, de la misma forma que antes utilizaban la palabra "poesía", oponiéndola al "verso" y hablando de las características poéticas del texto independientemente de su forma versificada? Sería, según parece, bastante interesante, porque así podríamos librarnos de la confusión entre el "verso" y la "poesía", que tenemos presente a partir del principio del siglo XX, de los primeros trabajos del formalismo ruso. Para los formalistas (en principio muy unidos con los futuristas), el término *zaum* ya cumplía esta función, prácticamente significando "la esencia de la poesía", y podían utilizar entonces el resto de los términos —"verso" y "poesía"— indistintamente.

Por ello parece que, alimentándose de esta corriente teórica y desarrollando sus ideas en otras corrientes y tendencias modernas, inevitablemente tendríamos que rescatar esta diferencia también y transformarla acorde a las ideas de cada una de estas corrientes. Sin ello, estaríamos en una inevitable confusión entre la poesía-como-forma (a la cual

³⁶ Кручёных, Алексей Елисеевич, *Кукиш пошлякам: фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе*, Москва-Таллин, "Гилея", 1992, págs. 125-126.

³⁷ Шкловский, Виктор Борисович, "О поэзии и заумном языке", en *Сборники по теории поэтического языка*, Вып. 1, Петроград, 1916, págs. 1-15.

³⁸ Якобсон, Роман, "Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову" en: *Работы по поэтике*, Москва, "Прогресс", 1987, p. 313. Texto original en ruso: "поэтический язык стремится как к пределу, к фонетическому, точнее... эвфоническому слову, к заумной речи".

pertenece cualquier texto rimado independientemente de la carga funcional de lo transracional) y poesía-como-esencia-poética (que puede extenderse incluso más allá del verso libre).

Así, para los fines de este trabajo, podemos definir la poesía como un género literario que se caracteriza por la prevalencia de *zaum* sobre los componentes racionales del texto de tal forma que este texto resulta transmutado por el ritmo, rima y/o eufonía a nivel semántico y formal (gramatical y de formación de palabras) para alcanzar la máxima expresividad del mismo.

¿Se puede traducir la poesía?

La traducibilidad del texto poético es un tema que siempre había producido y produce cierta polémica entre investigadores, a pesar de que, según parece, esta cuestión es más bien sofisticada. A lo largo de los siglos —o, mejor dicho, milenios— se ha venido haciendo esta clase de traducciones, y sólo gracias a ellas podemos hablar de la poesía mundial y de la literatura mundial en general.

Sin embargo, a pesar de ello la opinión de la mayoría de los investigadores respecto a la posibilidad de traducir la poesía se basa, según parece, en una bella frase de Dante Alighieri: "Mas sepan todos que ninguna cosa organizada por musaico enlace se puede traducir de su habla a otra, sin romper toda su dulzura y armonía"³⁹. En la investigación moderna esta misma opinión fue expresada de manera brillante pero demoledora por Esteban Torre: "En torno al problema general de la traducción de la poesía —sobre todo cuando por poesía se entiende, concretamente, su expresión en verso— existe una cierta unanimidad de criterios por parte de los tratadistas. Es éste quizá uno de los pocos aspectos de la teoría de la traducción en que se da, como señala Theodore Savory, una completa coincidencia de opiniones: todos los expertos están de acuerdo en que la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible"⁴⁰. Pero luego el mismo Esteban Torre añade: "no obstante, en la práctica, es posible traducir poesía, siempre que se cumplan ciertos requisitos"⁴¹.

Según parece, a pesar de la certeza de Torre no todos los especialistas son partidarios de este punto de vista, pero las corrientes dominantes, como, por ejemplo, las tendencias de la ciencia de la literatura derivadas del formalismo ruso, sí que la comparten. Román Jakobson, hablando de la traducción de poesía, dice: "...poesía por su definición es intraducible. Sería posible una transposición creativa, o una transposición intralingüística —de una forma poética a otra—, o interlingüística —de un idioma a

³⁹ Alighieri, Dante, *Estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento (1265-1965)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966, p. 132.

⁴⁰ Torre Serrano, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 159.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 160.

otro—, o, finalmente, intersemiótica, —de un sistema de signos a otro—, por ejemplo del arte verbal a la música, baile, cine o pintura"⁴².

Muchas veces se cita también a Robert Frost, quien era igualmente pesimista en cuanto a la posibilidad de traducción de la poesía: "I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation"⁴³.

Hay que mencionar que otro poeta estadounidense, no menos famoso, Wystan Hugh Auden, se opone radicalmente a esta opinión, diciendo: "...incluso en el poema más complejo hay elementos traducibles. Por supuesto, no se pueden traducir ni el sonido de las palabras, ni sus relaciones rítmicas y todos los significados y asociaciones que dependen del sonido, como las rimas y juegos de palabras. Sin embargo, a diferencia de música, la poesía no es puramente sonido"⁴⁴. Como una prueba de la posibilidad de traducción, Auden pone un ejemplo: incluso una traducción literal en prosa nos permite muchas veces reconocer al poeta y su estilo, entonces la huella de personalidad, la originalidad de un poeta incluye, además de las características transracionales, características textuales que no dependen de la forma poética del texto.

Teniendo en cuenta que en práctica cada día se traducen, se publican, se divulgan y se citan en otros idiomas miles y miles de textos poéticos, parece que otra vez, igual que en caso de la definición de la poesía, estamos ante un problema puramente terminológico. Está claro que sí es posible recrear las mismas obras poéticas en diferentes idiomas. La cuestión es si podemos considerar lo que hacemos como traducción o estamos obligados a llamarlo "transducción" (como lo hace, por ejemplo, Lubomír Doležel⁴⁵, "transposición" (el término elegido por Román Jakobson) "transmutación" (Octavio Paz) o, por ejemplo, "interpretación" (igual que una interpretación teatral o musical). Y entonces, en vez de hablar de la posibilidad o imposibilidad de traducir la poesía, tendríamos que dar respuestas a las preguntas: "¿qué es la traducción literaria en general y la traducción poética (u otro término, que sustituye la palabra "traducción", si ésta no

⁴² Якобсон, Роман, "О лингвистических аспектах перевода" en: Комиссаров, Вилен (ed.), *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, Москва, Международные отношения, 1978, p. 24. Original en ruso: "...поэзия по определению является неперевожимой. Возможна только творческая транспозиция, либо внутриязыковая - из одной поэтической формы в другую, либо межъязыковая - с одного языка на другой, и, наконец, межсемиотическая транспозиция - из одной системы знаков в другую, например, из вербального искусства - в музыку, танец, кино, живопись".

⁴³ Frost, Robert, *Conversations on the Craft of Poetry*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1961, p. 7.

⁴⁴ Auden, Wystan Hugh, *El arte de leer: Ensayos literarios*, Barcelona, Lumen, 2013, p. 25.

⁴⁵ Doležel, Lubomir, *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1997.

nos parece adecuada por alguna razón) en particular?" y "¿cuáles son las características de la obra poética que hacen tan difícil —o imposible— su traducción?"

Según Tomás Albaladejo, "...la traducción siempre implica poner a prueba elementos, componentes y aspectos de la comunicación lingüística que al margen de la traducción serían vistos de manera menos problemática. La traducción de la poesía contribuye a recordarnos, a hacernos evidente, la función del lenguaje del poema, su inseparabilidad de la configuración general de la obra"⁴⁶. Por eso la tarea de traducir la poesía de un idioma a otro es siempre mucho más compleja que la traducción de un texto en prosa. En otro trabajo el mismo Tomás Albaladejo dice: "La traducción literaria se asienta sobre una tensión entre la semejanza del texto-origen con el texto-traducción y su diferencia. Entre la obra literaria original y la obra traducida existe una relación de equivalencia, el texto-traducción ha de funcionar en la lengua y en la cultura de llegada de un modo equivalente a cómo funciona el texto original en la lengua y en la cultura de partida"⁴⁷.

Pero nos gustaría añadir que, hablando del texto poético, incluso en el marco del funcionalismo tenemos que pensar no solo en funcionalidad comunicativa del texto en sí, de su parte racional, semántica y semiótica, sino también en la carga funcional de cada uno de sus elementos transracionales. "Funcionar" para el texto poético no significa lo mismo que para un texto en prosa; el primero "funciona" en todos los niveles, no solo puramente cognitivo-comunicativo, sino también a nivel emocional-metafórico, a nivel estético, a nivel de ruptura de los estereotipos de percepción...

Es evidente que la transmisión completa e igual de todos estos elementos y componentes sería imposible. Cada vez un traductor de la poesía tiene que tomar una decisión, qué elemento ha de ser traducido por encima de todo en este poema en concreto y cuál de ellos es relativamente "omisible" en cada caso. Y aquí tenemos que unirnos con la opinión de Helena Beristáin: "El 'traduttore', pues, no puede evitar ser 'traditore', pero puede elegir, en cada texto, aquello que es menos grave traicionar"⁴⁸.

⁴⁶ Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje", en Muelas Herraiz, Martín; Gómez Brijuega, Juan José (ed.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 24-25

⁴⁷ Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción y literatura", en *Boletín GEC. Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria*, N° 14-15 (Homenaje a Emilia de Zuleta), Buenos Aires – Mendoza, Editorial Dunken y Universidad Nacional de Cuyo, 2004, págs. 31-32.

⁴⁸ Beristáin, Helena, "Poética, retórica y traducción literaria", en: Beristáin, Helena; Beuchot, Mauricio, *Filosofía, retórica e interpretación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 140.

Y en este sentido estamos ante una decisión bastante difícil, porque la elección del componente más importante siempre depende de muchos factores: primero, de las ideas del traductor sobre el texto origen, su conocimiento, los conceptos de este poema en concreto, de la obra del poeta, de la corriente literaria y la época en general; segundo, de su capacidad de entender el texto, con todos sus matices, componentes transracionales (que, por ser transracionales, no dejan de estar condicionados por la cultura y por los factores lingüísticos), alusiones a otras obras de la misma cultura, a las realidades culturales y geográficas; y tercero, y último, de la capacidad de adecuar el texto resultante (el texto de destino) a todo ello, de encontrar las equivalencias, las vías de transposición de los componentes que no se limitan a la mera traducción de los significados de las palabras. Y todo ello depende en muchos aspectos, a su vez, de un factor muy difícil de medir y estudiar, que es el talento y la capacidad del traductor.

En este sentido no ha de sorprender que las traducciones poéticas muchas veces fallan en una de estas etapas, que al fin y a cabo nos lleva a pensar sobre la imposibilidad de traducir el texto poético en general. Si hablamos sobre la traducción en la terminología de las operaciones retóricas, el traductor cuyo idioma nativo es el idioma de destino con mucha probabilidad fallará en la *intellectio*; el traductor que hace una traducción inversa (siendo nativo en el idioma de origen) con mucha probabilidad fallará en la *elocutio*, porque le faltarán los medios de un idioma extranjero para expresar las riquezas percibidas del texto original.

Lamentablemente, la historia de las traducciones de la poesía rusa al español está llena de ejemplos de ambos tipos. Traductores españoles, capaces de crear unas obras interesantes y con ciertos méritos artísticos, pero muy alejados del original, y traductores rusos, que reproducen meticulosamente los elementos del poema, pero no son capaces de plasmar todos ellos en una obra con un valor poético propio, —estas son las dos catástrofes de la traducción poética, que incluso nos hacen pensar sobre la imposibilidad de la misma—⁴⁹.

Pero en cada problema ya está escondida la solución, y también tenemos unos ejemplos brillantes de traducción poética, especialmente cuando en cada texto colabora

⁴⁹ En los siguientes capítulos de este trabajo estudiamos bastantes ejemplos de estas traducciones a las que les falla una u otra mitad del proceso. Véase, por ejemplo, las publicaciones de Tomás Nuño Oraá o Jesús García Gabaldón, dos traductores con un conocimiento insuficiente del ruso, que conlleva la aparición de unos errores a veces bastante graciosos, y, por otro lado, la obra de Irina Bogdachevski, a que le falta muchas veces el conocimiento del español para evitar un empobrecimiento del texto e incluso errores de puntuación y de gramática.

un traductor nativo en el idioma de origen, buen teórico de la literatura, y otro nativo en el idioma de destino, preferiblemente con el don de poeta.

La historia de las traducciones poéticas ruso-españolas también tiene ejemplos — aunque, por desgracia, pocos— de estos magníficos duos: Fiódor Kelyin y César M. Arconada, traduciendo *Los doce* de Alexander Blok; Inna Tinianova y el mismo Arconada, traduciendo a Mayakovski, o el magnífico equipo de Kelyin, Rafael Alberti y María Teresa León, que, lamentablemente, publicó pocas obras, a pesar de que existen los testimonios de que tenían proyectos importantes⁵⁰, ⁵¹.

También es importante mencionar que otros traductores, por ejemplo, José Fernández Sánchez, tienen, por lo visto, unos conocimientos perfectos del idioma y casi no precisan ninguna ayuda de un nativo, pero están ante otro problema: la falta de las referencias culturales, que les hace ciegos a unos importantísimos momentos asociativos y contextuales del texto original⁵².

A todo ello —y teniendo en cuenta que todos estos problemas son característicos no solo para la traducción del ruso al español, sino para cualquier traducción poética— son evidentes las causas de la tentación de defender la completa intraducibilidad de la poesía. Pero, analizando todo ello y teniendo en cuenta que las traducciones de los textos poéticos se hacían, se hacen y se harán en el futuro, y además que algunas de ellas son unas verdaderas obras de arte, quizás en vez de plantear la pregunta de la imposibilidad ante el hecho de que ya existe sería mejor pensar en el método que podría hacer esta tarea un poco menos difícil —y que, sin embargo, todavía no está formado para la traducción de la poesía rusa al español—.

⁵⁰ Se puede encontrar estas traducciones en los libros de Alexander Makarov: Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974 y de Luis Gregorovich: Gregorich, Luis (selección), *Poesía rusa del siglo XX*, Buenos Aires, Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970. Lamentablemente, como ya hemos dicho, aunque los ejemplos de una colaboración de dos traductores (ruso y español) son bastante frecuentes (también podemos acordar de Nina Bulgákova y Samuel Feijoo o de José Mateo y Xènia Dyakonova, a veces a estas uniones les falta un importantísimo pero intangible elemento: el talento.

⁵¹ Véase, por ejemplo, unas menciones de las traducciones de Mayakovski realizadas por Kelyin y Alberti en: Харитонова, Наталья, "Рафаэль Альберти в Советской России: поэт, политик и политики", en *Лику XX века. Литература и идеология*, Москва: Издательство МГУ, 2016, págs. 132-139.

⁵² Hablamos de ello de forma más detalladamente en el apartado *Poesía rusa y poesía española: un difícil diálogo intercultural*.

Tipos y métodos de la traducción poética

Las opiniones vertidas en esta controversia secular sobre cómo puede o debe traducirse la poesía son de lo más variadas. Hasta la traducción "interlinear" y completamente en prosa cuenta con sus defensores, algunos tan ilustres como Goethe o Nabókov. La opinión opuesta fue reproducida por Esteban Torre, citando a Jaime Rest y a Peter Toper: "en principio, sólo sería lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma, es decir, que valga por sus propios méritos artísticos. La traducción poética pertenecería, en fin de cuentas, al dominio del arte, y no sería más que una forma de creación literaria, que consistiría en recrear en otra lengua una obra ya existente...".⁵³

Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Ezra Pound, Giuseppe Ungaretti daban a la traducción "idéntico derecho" al de propios poemas, llegando hasta la famosa frase de Borges: "El original es infiel a la traducción"⁵⁴.

Tenemos que mencionar que en realidad este dilema traductológico entre la menor y mayor libertad de traducción y las afirmaciones prescriptivas destinadas a guiar al traductor a través de ella existe no solo en la traducción poética. Las batallas entre la traducción literal y la transmisión del "espíritu" del texto aparecieron casi al mismo momento que la misma actividad humana de traducir (aquí podemos recordar al Cicerón con sus recomendaciones en *De optimo genere oratorum* de traducir no como traductor, sino como orador⁵⁵, o los famosísimos tratados traductológicos de San Jerónimo con su *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*). Pero, por lo visto, en la traducción poética esta contradicción dialéctica es mucho más difícil de reconciliar: es evidente que la traducción, lo queramos o no, cambia el texto poético no solo desde el punto de vista de su semiótica (determinada por la cultura) o componentes transracionales, sino también

⁵³ Torre Serrano, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 160.

⁵⁴ Borges, Jorge Luis, "Sobre el 'Vathek' de William Beckford (1943)" en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 732.

⁵⁵ Cícero, *De inventione, De optimo genere oratorum. Topica*, With an English Translation by E. M. Hubbell, London, The Loeb Classical Library, 1960.

semántica, estética y emocionalmente, y este cambio en la traducción de la poesía es mayor que en la traducción del texto en prosa.

Por ello incluso las teorías de traducción literaria modernas —habitualmente no prescriptivas y orientadas más bien al análisis de la traducción como proceso y como producto que a las formas de organizar y guiar este proceso de forma autoritaria— en el caso de hablar de poesía varían, sobre todo, en los métodos de analizar la elección de los elementos que tienen que ser transmitidos al texto meta.

Estudiando diferentes teorías y su forma de dar respuesta a la pregunta "¿Cuáles son los componentes más importantes que tenemos que transmitir durante la traducción y cuáles podemos sacrificar para hacer posible esta tarea?", podríamos agruparlas en tres tipos. Es difícil establecer el orden de la aparición de cada uno de estos tipos en la historia de teoría literaria, dado que implícitamente estaban presentes, como ya hemos mencionado, desde la antigüedad, pero podemos clasificarlos por sus representantes y las escuelas más brillantes de la teoría de literatura actual.

El primer (y quizás el más popular y representado por muchos teóricos) tipo de las teorías de la traducción poética se basa en la percepción de la traducción como transducción. Hace muchos siglos de esta actitud del traductor hablaba incluso Fray Luís de León, explicando sus métodos de transducción en *Exposición del Libro de Job*: "...declaro en cada capítulo más extendidamente lo que se dice; [...] pongóle en verso, imitando muchos santos y antiguos que en otros libros sagrados lo hicieron y pretendiendo por esta manera aficionar algunos al conocimiento de la Sagrada Escritura, en que mucha parte de nuestro bien consiste, a lo que yo juzgo"⁵⁶.

Por el mismo camino va la teoría de Lubomír Doležel⁵⁷ donde la traducción se entiende, según Tomás Albaladejo, cómo "la transformación de un texto en otro y la comunicación del resultado de la transformación"⁵⁸. Las obras literarias, según su teoría, están integradas en "cadenas de transmisión" ("chains of transmission"), y la transmisión perpetua se convierte en la condición de su supervivencia. En este sentido la traducción se convierte en un proceso discursivo, en el que el traductor interioriza el texto original y produce el texto de la traducción; y dado que en realidad el traductor construye su discurso sobre otro discurso (texto origen), podemos decir que "...La traducción es un

⁵⁶ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid, B.A.C., 1957, p. 28.

⁵⁷ Doležel, Lubomir, *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1997.

⁵⁸ Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción, discurso, sociedad", en Utrera Torremocha, María Victoria; Romero Luque, Manuel (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 181.

proceso discursivo, pero también es un proceso metadiscursivo en tanto en cuanto es la construcción de un discurso sobre otro discurso, es la representación de un texto en una lengua por medio de otro texto en otra lengua"⁵⁹.

En muchas teorías de este tipo se habla de que esta transmisión del conjunto — dependiendo de las características del texto, del idioma y de la cultura origen y de la cultura meta— puede ser realizada por dos vías; la primera supone guardar en la medida de lo posible las características formales del texto, y la segunda propone su recreación a base de unas equivalencias menos evidentes. De estas dos formas de recrear un texto poético equivalente en otro idioma hablan casi todos los teóricos, y la dicotomía entre lo formal y lo flexible existe desde la Antigüedad (y la posición de Cicerón con sus recomendaciones de *verter* como *interpretes* los dramas griegos, pero traducir con paráfrasis e imitación los tratados filosóficos, en realidad, no diferencia mucho en este sentido de las ideas de Eugene Nida con sus equivalencias formales y dinámicas⁶⁰).

A este modelo se asemejan también las ideas de la Skopos theory⁶¹: mientras el texto meta es coherente tanto internamente como en comparación con el texto origen, mientras sigue determinado por su *skopos* (propósito), aunque sus componentes pueden cambiar en función de la cultura y la situación de los lectores del texto traducido, sus conocimientos, expectativas, valores y normas, podemos hablar de la equivalencia de *skopos* de los textos meta y origen.

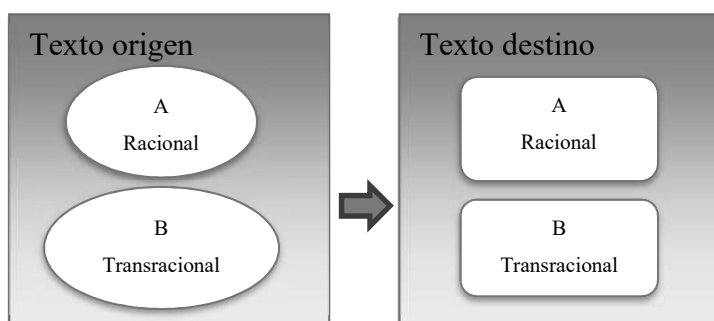
En todo caso, la idea principal de esta clase de teorías es que el conjunto artístico en la cadena de transmisión puede guardar hasta cierto punto su integridad — transducirse— a pesar de que el proceso de esta transducción por su naturaleza cambia sus componentes; podemos representar esta clase de teorías en el siguiente esquema:

⁵⁹ Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción, discurso, sociedad", en Utrera Torremocha, María Victoria; Romero Luque, Manuel (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 182.

⁶⁰ Para más información, véase, por ejemplo: Nida, Eugene; Taber, Carlos, *La Teoría y Práctica de Traducción*, Leiden, Publicadores Brill, 1969.

⁶¹ Vermeer, Hans J., *A Skopos Theory of Translation: (some Arguments for and Against)*, Heidelberg, TextconText-Verlag, 1996.

Esquema 1. Transducción (Lubomír Doležel) y Skopos theory (Hans Vermeer).



Hemos de mencionar que, cuando diferentes teóricos y diferentes teorías de traducción poética hablan de los "componentes" a traducir, no siempre están hablando solo de lo racional y lo transracional. Evidentemente, cada uno de ellos define sus propios elementos, pero para la comodidad de su comparación aquí agrupamos todos los componentes definidos por cada uno de ellos de esta forma. Al fin y al cabo, sean cual sean los elementos en cada caso, se puede siempre juntarlos y atribuir cada uno de ellos a uno de estos dos grupos. Y estos grupos son importantísimos desde el punto de vista de la traducción poética, dado que en esta dicotomía se encuadra la dificultad de la traducción y la cuestión de traducibilidad de la poesía.

El componente racional está presente en cualquier texto y en ninguna de las teorías de traducción surgen dudas en cuanto a su traducibilidad. En cambio, el componente transracional —equivalente, como ya hemos dicho, al *zaum*, tal y como este término se entiende y se define en el marco del formalismo ruso— puede considerarse como la definición y la esencia del texto poético, la parte "intraducible" que tenemos que transmitir de otra forma (o negar la traducibilidad de la poesía en sí).

El segundo tipo de teorías tiende a entender la traducción como una interpretación (igual que una interpretación teatral o musical). Resumiendo las definiciones de dos partidarios de este punto de vista —Emilio Betti (aunque este autor habla más bien sobre interpretación jurídica, su punto de vista es perfectamente aplicable a cualquier clase de traducción)⁶² y Dámaso Alonso⁶³—, Tomás Albaladejo escribe: "La interpretación en función reproductiva o representativa es una interiorización del objeto de la

⁶² Betti, Emilio, *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, Trad. de J. L. de los Mozos, Madrid, Editoriales de Derecho Reunidas, 1975.

⁶³ Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (5.ª ed., 3.ª reimpr.), Madrid, Gredos, 1981.

interpretación, requiere la comprensión y la revive, es un repensar, un detenerse en lo interpretado, una reiteración de la intuición captada en la interpretación del objeto. Esta interpretación comparte la recreación de las intuiciones de la obra con la experiencia que corresponde al segundo conocimiento de la obra literaria⁶⁴. Si entendemos el proceso de la traducción de esta forma, también podemos analizarlo como un acto retórico⁶⁵.

A este mismo modelo se aproxima el punto de vista de la *escuela de la manipulación*, una corriente teórica basada en el libro *The Manipulation of Literature* de Theo Hermans⁶⁶ y en la teoría de polisistemas, fundada por Itamar Even-Zohar⁶⁷. En el libro de Hermans, por una parte, se critica el hecho de que convencionalmente la traducción se considere inferior a la obra original; por otra, se propone establecer un nuevo paradigma descriptivo y sistémico para el análisis de la traducción literaria, que sirve para describir la función de una traducción dentro de una cultura determinada. De esta forma, la contribución más importante de una traducción a la cultura de llegada es la visión del *otro*. Gideon Toury⁶⁸ parte de esta teoría y considera que una traducción está condicionada por las normas de la cultura de llegada.

En otras palabras, en esta clase de teorías de traducción estamos hablando de la recreación de la obra, de la creación de una obra nueva a base de la interiorización del objeto y su posterior exteriorización en un nuevo sistema semántico, semiótico y cultural.

⁶⁴ Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción y representación", en Consuelo Gonzalo y Pollux Hernández (eds.), *Corcillum. Estudios de Traducción, Lingüística y Filología dedicados a Valentín García Yebra*, Madrid, Arco Libros, 2006, p. 38.

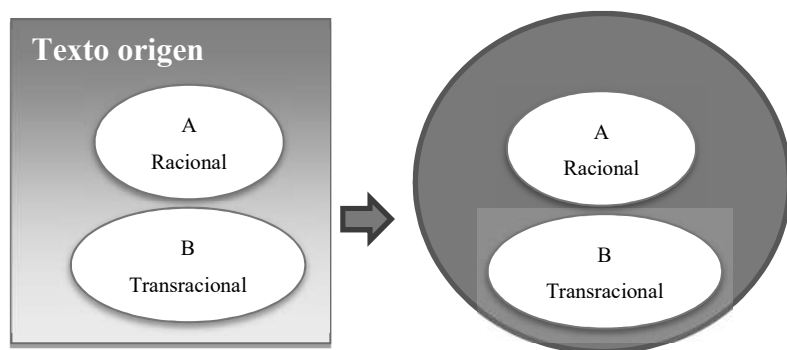
⁶⁵ Vease, por ejemplo: Chico Rico, Francisco, "La teoría de la traducción en la teoría retórica", en *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 2002, Nº 2, 3. págs. 25-40 y Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel; Frechilla Díaz, Emilio (eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, págs. 61-75.

⁶⁶ Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London and Sydney, Croom Helm, 1985.

⁶⁷ Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Studies", en: *A special issue of Poetics Today*, Durham, Duke University Press, 1990.

⁶⁸ Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.

Esquema 2. Traducción como una interpretación artística (E. Betti, Dámaso Alonso...)



Hay que subrayar que la mayoría de los teóricos de la traducción de la poesía (de los que afirman en principio su traducibilidad) se inclinan, implícita— o explícitamente, hacia estas dos visiones, interpretando la traducción como un acto de transducción o como la creación de una obra nueva que comparte con el original tanto su carga semántica como los medios artísticos.

Así, por ejemplo, es el entendimiento de la traducción poética de Efim Etkind. Según él, "La búsqueda creativa de una correspondencia métrica y rítmica al texto original siempre supone el encuentro de una nueva unión rítmico-entonacional, que recrea —en otra lengua— la unión rítmico-entonacional original".⁶⁹ También adquiere un valor excepcional lo que Efim Etkind llama *la materia sonora* de la palabra. Como dice este gran teórico de la traducción poética, en la poesía "se hace importante [...] su longitud, su musicalidad, la relación entre sus las vocales y consonantes. Por sí mismos, tomados aisladamente, los sonidos no significan nada. Pero en el sistema fonético del verso los sonidos adquieren la sustancia, el significado emocional y la semántica".⁷⁰

En este sentido, la rima forma una especie de puente entre la parte formal y la materia sonora, perteneciendo a la vez a ambos componentes transracionales: "La rima no es un adorno externo, una baratija al final del verso; esta sintonía acerca unas palabras distantes por su significado, crea una impresionante e inesperada conexión entre ellas,

⁶⁹ Эткинд, Ефим, *Поэзия и перевод*, Ленинград, Советский писатель, 1963, p. 280. Texto original en ruso: "Творческие поиски метрического и ритмического соответствия оригиналу всегда оказываются поисками нового ритмико-интонационного единства, воссоздающего — на другом языке — единство, присущее подлиннику".

⁷⁰ Ibid., págs. 3-4: "Оказывается ощутимой <...> его протяженность, музыкальность, отношение составляющих его гласных и согласных звуков. Сами по себе, взятые изолированно, звуки как таковые не значат ничего. Но в фонетической системе стиха звуки приобретают содержательность, эмоциональное и смысловое значение"

aumenta extraordinariamente su expresividad y hace hincapié en el sentido que estas llevan dentro".⁷¹

Carlos Jiménez en el ciclo de conferencias para el Círculo de Bellas Artes expresa esta idea de forma muy parecida: "Traducir sería entonces aglutinar la suficiencia del sentido en torno a una arboladura métrica hasta cierto punto predeterminada, y el poema irá decantándose en la lengua de destino con un movimiento espiral, giratorio, en el que la energía dimanada en los primeros compases anticipa la estructura mental sonora del conjunto en el lector".⁷²

Pero también existe el tercer tipo de las teorías de traducción poética, que ha alcanzado su mejor expresión en la teoría del deconstructivismo, en la famosa "economía de la traducción" formulada por Jacques Derrida. Según Derrida, necesitamos utilizar "...the condition of a certain economy that relates the translatable to the intranslatable, not as the same to the other, but as same to same or other to other. Here 'economy' signifies two things, property and quantity [...] The translation is always an attempt at appropriation that aims to transport home, in its language, in the most appropriate way possible, in the most relevant way possible, the most proper meaning of the original text [...] and, on the other hand, a law of quantity"⁷³. Y sobre el significado del texto el mismo autor afirma: "One doesn't even have to say that translation preserves the value of meaning or must raise (relever) the body to it: the very concept, the value of meaning, the meaning of meaning, the value of the preserved value originates in the mournful experience of translation, of it's very possibility"⁷⁴.

Dado que, según Jacques Derrida, este acercamiento del producto final de la traducción es el intento de guardar tanto las "características" como las "cantidades" del texto original, y el resultado para él es, posiblemente, la traducibilidad de la obra en su integridad (es decir, somos capaces de guardar el conjunto a pesar de sacrificar, al mínimo

⁷¹ Эткинд, Ефим, *Поэзия и перевод*, Ленинград, Советский писатель, 1963, pp. 4: "Рифма не внешний орнамент, не побрякушка в конце строки — созвучие сближает далекие по значению слова, создает неожиданную и впечатляющую связь между ними, необычайно повышает выразительность слов и подчеркивает смысл, который они несут в себе"

⁷² Jiménez Arribas, Carlos, "Los cisnes y la torre", en Doce, Jordi (ed.), *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, p. 93.

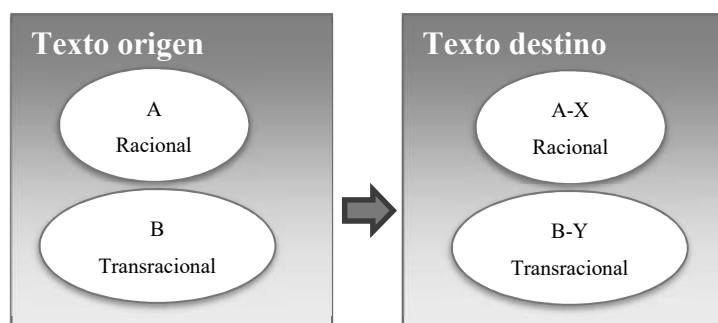
⁷³ Derrida, Jacques; Venuti, Lawrence, "What Is a 'Relevant' Translation?", en: *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 27, No. 2 (Winter), 2001, p. 179.

⁷⁴ Ibid., p 199.

Para más información sobre la hermenéutica y deconstructivismo en la traducción, véase también: Stolze, Radegundis, *The Translator's Approach: Introduction to Translational Hermeneutics: Theory and Examples from Practice*, Frankfurt, Frank & Timme GmbH, 2011.

posible, los componentes del mismo), podemos exteriorizar este concepto en el siguiente esquema:

Esquema 3. Jacques Derrida, "economy of translation"



Donde $X + Y \rightarrow 0$

Además de estos modelos generales, aplicables, como ya hemos mencionado, no solo a la traducción poética, sino a cualquier traducción literaria (aunque en el caso de traducción del texto poético los problemas discutidas en ellas se alcanzan mucho más), hablando de la traducción de la poesía obligatoriamente tenemos que prestar atención especial a su componente transracional, a su esencia. Y en este contexto existen muchos puntos problemáticos prácticos —en el sentido de que cualquier marco teórico en este tema obligatoriamente se plasma en una u otra solución práctica—.

La reproducción de una obra poética en la traducción no está sujeta a la reproducción de un único elemento, sino a la función que es inherente a este elemento dentro de la obra artística; en otras palabras, dependiendo de las características de la unidad, en la que el elemento estaba incluido en el idioma de origen, tenemos que transducirlo, reproducirlo en el idioma destino con más o menos equivalencia; y, a pesar de un deseo —y evidente imposibilidad— de reproducir todos los elementos de la obra —*um* y *zaum*, enunciado, metro y ritmo, rima, eufonía, metáfora, el contexto intra e intercultural— con igual literalidad para llegar a la máxima calidad de la traducción de la obra poética, ante todo tenemos que establecer nuestras prioridades e intentar entender el "peso" de cada componente en la obra original.

De allí proviene una tendencia característica exclusivamente para estudios de traducción poética y no para traducción literaria en general: numerosas clasificaciones de tipos de traducción poética, que intentan elegir uno u otro elemento —sea este racional o transracional— y preservarlo en la traducción por encima de otros.

La mayoría de estos intentos de clasificación se hace a raíz de la "funcionalidad" del texto, intentando determinar la "esencia" del mensaje que este aporta. En función de esto, tenemos que prestar más atención a la transmisión más exacta de uno u otro componente del texto poético.

Una de las clasificaciones más utilizadas y más citadas en todos los trabajos relacionados con la teoría de la traducción poética fue desarrollada por André Lefevere. Según el componente que se elige como el principal y que se transmite en la traducción con máximo esmero, Lefevere distingue los siguientes tipos de traducción⁷⁵:

Traducción fonémica (recrea sonidos y estructura fonética del texto por encima del resto de los componentes).

Un buen ejemplo de ello son algunos fragmentos de la traducción del poema de Mayakovski *El buen trato a los caballos*, realizada por Fernández Sánchez, por ejemplo:

Original en ruso	Traducción al español
<p>Ветром опита, льдом обута улица скользила...⁷⁶</p>	<p>Lizada al viento, Calzada de hielo Se deslizaba la calle...⁷⁷</p>

En el caso de traducciones ruso-españolas, es un método muy apropiado, por ejemplo, para la poesía del futurismo, donde el componente fonético muchas veces está por encima del componente rítmico y racional.

Traducción literal: En este caso el componente racional se transmite con la máxima exactitud; uno de los ejemplos más famosos es el caso de la traducción de *Eugenio Onéguin* de Alexander Pushkin realizada por Vladímir Nabókov.

Traducción métrica, que intenta transmitir, sobre todo, el componente rítmico y métrico de la poesía. En este caso existe un problema de elección de equivalencias métricas; por ejemplo, para las traducciones poéticas ruso-españolas muchas veces se elige la métrica

⁷⁵ Lefevere, André, *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*, Assen, Van Gorcum, 1975.

⁷⁶ Маяковский, Владимир, en Мизинина, Ирина (ed.), *Полная хрестоматия русской поэзии для школьников и студентов. Том 2*, Москва, Художественная Литература, 2003, p.554.

⁷⁷ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930* (Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez) Madrid, Visor, Alberto Corazón, 1973.

menos restrictiva y, al revés, a la hora de traducir del español al ruso la métrica se hace más estricta.

Creemos que la fidelidad de esta elección de alterar el ritmo poético según los gustos del público es bastante cuestionable. Detrás de esta adaptación métrica, no obligatoriamente necesaria en el caso de dos idiomas con cierta semejanza fonética y riqueza de acentos tónicos como son el español y el ruso, hay una pregunta más bien filosófica: "¿Tenemos que adaptar la poesía extranjera a lo que estamos acostumbrados a oír en nuestra poesía o, al revés, sería mejor intentar guardar en la medida de lo posible su individualidad?"

Efim Etkind dice sobre este tema: "Utilizar el mismo metro [...] "¿Es correcto? No siempre. El mismo metro en diferentes idiomas puede tener una carga funcional diferente. Hay muchas razones para este fenómeno. En primer lugar, no hay que olvidar de la desigualdad del espacio sonoro de los idiomas"⁷⁸, pero luego añade: "Por supuesto, no hay que dar demasiada importancia a esas diferencias 'cuantitativas' de las lenguas. A menudo alguna característica estilística de la métrica original es demasiado importante para ser ignorada e impide la sustitución por otro tipo de metro"⁷⁹.

Traducción verso-a-prosa: Es la opción técnicamente más sencilla, y no en vano existen muchos ejemplos de esta clase de traducción de la poesía de la Edad de Plata rusa tanto en los artículos de los investigadores o en blogs de los aficionados como en algunos libros; lamentablemente, siempre estamos ante el hecho de que el producto final de la traducción ya no pertenece al mundo de la poesía, es prosa.

Traducción rimada, que se centra en transferir la rima del texto original, igual que la traducción métrica lleva en su naturaleza una contradicción: las rimas en otro idioma nunca coincidirán con las rimas del original, excepto por las características formales (asonante/consonante, agudas/lanas etc.). A pesar de ello, muchas veces es necesario guardar la rima para preservar así *la forme fixe* del original o los matices del significado, si la rima lleva una carga semántica. En el caso de la poesía rusa, la rima, especialmente la rima consonante, muchas veces lleva esta carga especial, por ejemplo, creando una

⁷⁸ Эткинд, Ефим, *Поэзия и перевод*, Ленинград, "Советский писатель", 1963, p. 266: "Использовать один и тот же размер [...] Верно ли это? Далеко не всегда. Один и тот же размер на разных языках может обладать иной функциональной нагрузкой. Причин этого явления много. Прежде всего не следует забывать о звуковом неравенстве языков".

⁷⁹ *Ibid.*, p. 267: "Конечно, не следует придавать слишком уж большое значение такому "количественному" расхождению языков. Нередко бывает, что стилистическая функция традиционного размера оказывается слишком значимой, чтобы ее можно было игнорировать и один размер заменять другим".

imitación de la poesía popular (el caso de *Los Doce* de Alexandr Blok), una repetitividad musical (Yesenin) o uniendo los versos alejados a través de una especie de eco eufónico (Mayakovski). En este sentido, a veces podría ser importante guardar estas rimas incluso por encima de la literalidad textual de la traducción.

Traducción a verso libre, que es el camino medio entre la traducción en prosa y el intento de reproducir la forma poética; es un caso muy frecuente en la traducción poética del ruso al español. Muchas veces también nos encontramos ante una "solución intermedia": aunque el metro del verso de la traducción es semejante al verso original, la poesía silabo-tónica se sustituye por silábica, las rimas consonantes por las asonantes o incluso por los versos no rimados.

Y por último, una **interpretación** — prácticamente una obra nueva que se basa en el tema, el contenido semántico y los medios artísticos de la obra original.

Ya mencionado Efim Etkind, el autor de otra clasificación, no menos famosa en la escuela de traducción literaria francesa, distingue, según las funciones de la traducción, entre la *traduction-Interprétation (T-INT)*, que, según él, "Combine la traduction avec la paraphrase et l'analyse. Elle est l'auxiliaire des études historiques et esthétiques"⁸⁰ y mucha veces es prosaica; *T-INFO (Traducción-información)*, que pretende dar al lector una idea general del original y también suele ser en prosa y anti-artística; *T-allus*, que pretende despertar la imaginación del lector, es el intento de reproducir el "espíritu" del poema y, evidentemente, tiene que ser en sí una obra artística; *T-approx*, que sirve como un medio para dar una idea aproximada sobre un texto "intraducible" y está llena de comentarios, analogías y notas del traductor; y por último, dos tipos de traducción que pertenecen a la traducción puramente poética: *T-R (recreación)*, cuando el traductor intenta reproducir la obra original en su idioma, y *T-I (imitación)*, que es una obra nueva que comparte con el original su idea y sus medios artísticos.

Existen también otras clasificaciones, más o menos sofisticadas, por ejemplo, el modelo de análisis de la traducción poética de Ezra Pound, muy popular en la escuela de traducción de habla inglesa.

Según Edwin Gentzler, "Pound's 'theory' was based upon a concept of energy in language; the words on the page, the specific details, were seen not simply as black and white typed marks on a page representing something else, but as sculptured images -

⁸⁰ Etkind, Efim, *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, Slavica, 1982, p. 18.

words engraved in stone"⁸¹. El enfoque de Pound en el tema de la traducción es más bien metafísico. Él ve las palabras como "conos electrificados", cargados con el poder de la tradición, de siglos de conciencia de la nación, del *consensus* social, de la asociación. Pound introduce la idea de *vortex* — "the point of maximum energy"⁸².

Pound describe las vías de cómo se energetiza la lengua, distinguiendo los siguientes tres componentes de esta energía⁸³: *melopoeia* o *melopea* (la propiedad musical del lenguaje), *phanopoeia* (la propiedad visual del lenguaje), y *logopoeia* (el más complejo de todos, lo que incluye el "significado directo" y el "juego" de la palabra en su contexto). Según Pound, *logopoeia* es totalmente intraducible, *melopea* es difícil de traducir, y *phanopoeia* se puede traducir casi, o totalmente, intacta. Él dice que la tarea del traductor, a fin de garantizar el éxito de su trabajo, es entender la logopoeia del texto original (el texto en su contexto inter e intracultural, temporal, estilístico etc.), y luego encontrar una forma en la que se puede transponer este texto en otra época o en otra cultura. Y, respectivamente, existen los tres posibles métodos de traducciones —cada uno enfocándose en uno u otro componente de "energización" de la lengua— y sus innúmeras combinaciones.

El otro teórico de la traducción poética de habla inglesa, James Holmes⁸⁴, consideraba que existen cuatro métodos posibles para traducir poesía guardando su forma poética:

- *mimetic form*, "usually described as retaining the form of the original"⁸⁵, aunque sin transmitir los matices del contenido y de la metodología poética del original;
- *analogical form*, que sustituye la obra original con una obra nueva en el idioma destino, que se percibe como cierta equivalencia al original;
- *content-derivative form* o *organic form*, que permite a la traducción transformar la forma de la obra poética en el idioma destino según el contenido;
- *extraneous form*, que es prácticamente la creación de una obra nueva independiente, vinculado con el idioma de origen sólo a través de cierta semejanza de tema y métodos artísticos.

Podríamos reproducir aquí muchas más clasificaciones menos celebres (verbigracia, son conocidos varios intentos interesantes de teóricos alemanes y turcos),

⁸¹ Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, 1993, p. 19.

⁸² Pound, Ezra, *Ezra Pound and the Visual Arts*, New York, New Directions Publishing, 1980, p. 151.

⁸³ Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions Publishing, 1968.

⁸⁴ Holmes, James, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

pero, por muchos ejemplos que podríamos dar, en general se ve en todas estas clasificaciones una tendencia muy clara: la elección del método depende, sobre todo, de la finalidad de nuestra traducción.

Si queremos estudiar la obra en el idioma destino, es imprescindible hacer una T-INT, una traducción interlinear o una traducción *phanopoética* del componente textual, ampliando este en la medida de lo posible con los comentarios y notas que permiten dar una idea sobre el componente transracional de la obra. Es posible para la comodidad de los estudios literarios, traducción "para los estudiosos".

En el caso de querer facilitar la asimilación de la obra, su divulgación y aceptación en la cultura, tenemos que elegir el mimetismo poético, con el cambio tanto de la forma poética como de la parte semántica de la obra según las reglas habituales del sistema poética del idioma destino.

Y si queremos introducir una cultura poética en otra, crear un estilo nuevo, servir como catalizador de una influencia intercultural, tenemos que acercarnos lo más posible a la forma poética original. Esto sería una "traducción-interpretación", traducción-vínculo, una transducción del componente artístico realizada por y para poetas.

Hablando de la metodología de la traducción literaria, siempre tenemos que acordar qué fines tiene el trabajo que realizamos. Según Tomás Albaladejo, "A pesar de la dificultad, los intentos de reproducción versal son decisivos para el mantenimiento de la especificidad del texto literario en cuanto al nivel fonofonológico en la traducción".⁸⁶

A todo ello hay que añadir que, como hemos visto, todas estas teorías y clasificaciones se varían en cómo se eligen los elementos a transmitir. Pero en ellas, por desgracia, difícilmente se consiguen formular los métodos de transmisión de los elementos ya elegidos; hay muchos intentos de crear las teorías de traducción poética sobre *qué* elementos hay que traducir, el tema de *cómo* se limita a unas descripciones bastante vagas.

Por ejemplo, es evidente que la traducción fonémica como reproducción directa de combinaciones de sonidos no es posible; primero, el aparato fonético de diferentes idiomas es diferente, y segundo, la carga semántica de los elementos fonéticos también muchas veces está determinada por la cultura (por eso, por ejemplo, es tan difícil traducir algunos manifiestos de los futuristas rusos o la poesía de Velimir Jlébnikov, quien

⁸⁶ Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Especificidad del texto literario y traducción", en Gonzalo García, Consuelo y Valentín García Yebra (eds), *Manual de Documentación para la Traducción Literaria*, Madrid, Arco Libros, 2005, p. 50.

conscientemente construía su texto poético a base del *zaum* libre de la carga semántica y verbal, de un "sinsentido" basado en la eufonía puramente fonética y rítmica).

Igualmente, el tema de la rima tampoco es sencilla y depende mucho del contexto cultural. Las rimas consonantes rusas, basadas muchas veces en la igualdad de formas verbales (en español algunos análogos de estas rimas son cantaba-bailaba, iremos-sacaremos etc.), al reproducirlas parecen pesadas, excesivas y redundantes, aunque en ruso, subrayando y acentuando estos verbos rimados, constituyen muchas veces un medio de expresión importantísimo.

Parece que el problema de esta falta de método —y dicha falta existe a pesar de un largo período de existencia de teorías de traducción literaria prioritariamente prescriptivas— yace en la determinación del *cómo*. Dejando aparte el talento y la intuición del traductor —los factores difícilmente medibles e influenciables— el *cómo* del resultado final se define a través de cierto consenso cultural y sociolingüístico, único en cada caso.

El lector (y en este sentido hay que recordar que el traductor también tiene que percibir el texto antes de reproducirlo y luego se orienta por las expectativas hipotéticas de sus lectores, determinando de esta forma el elemento de reciprocidad en la transducción) espera encontrar en cada texto poético ciertas características, y estas expectativas se basan en las ideas que tiene sobre la cultura de donde proviene el texto, sobre la época, la tradición poética de la cultura receptora, la poesía en general y el poeta en particular. El traductor, reproduciendo el texto poético, siempre —consciente o inconscientemente— relaciona su traducción con estas expectativas, intentando seguir las o romper con ellas; en este sentido, él tiene que elegir su *modus operandi*: basarse en los métodos de la cultura original (por ejemplo, buscando rimas consonantes o construyendo los versos según los cánones silabo-tónicos en la traducción de la poesía rusa), o buscar un fundamento nuevo en la tradición de la cultura receptora o en algún modelo intermedio.

Y este *cómo* se formaliza de forma única en cada caso de relaciones interculturales o intertemporales (cuando se traducen las obras del pasado) en concreto. En principio se crea una imagen, una visión del periodo histórico, de su cultura y de las obras de cada poeta en concreto, y luego una aproximación a esta imagen a través de la traducción, que, a su vez, contribuye a la imagen. Y estas vías de aproximación se convierten en un artificio común, un método que se puede describir y aplicar en otros casos, solo cuando existe cierta unanimidad, cierto consenso al respeto.

Este proceso se ve muy bien, por ejemplo, en las traducciones de Mayakovski: por su cercanía al formalismo ruso, su declarada y consiente atención al componente transracional los traductores se sentían obligados a prestar la misma atención a este componente en sus obras, reproduciendo el metro, la estructura fonémica y la rima. En cambio, muchos poetas rusos no declaraban explícitamente la importancia del *zaum*. Y como resultado, aunque en sus textos era más que evidente el trabajo activo e innovador en el campo transracional, se traducen textualmente, sin prestar atención a la destrucción de lo que constituye la esencia de sus versos.⁸⁷

En este sentido parece que la cuestión del *cómo* está determinado –y a la vez es determinante– por la percepción intercultural. Corrigiendo el *cómo*, cambiamos la imagen de la cultura origen, y, al revés, el cambio de la imagen de la cultura origen cambia también este *cómo*.

Y, en el caso de las traducciones de español al ruso, se ve claramente que el *cómo* no está definido: tenemos muy pocos trabajos (en comparación, por ejemplo, con la cantidad de traducciones de la poesía de la Edad de Plata al inglés o al francés), muy heterogéneos tanto en su estilo, método, visión y nivel de textualidad como en su calidad artística, muy fragmentados, con bastantes nombres y obras importantísimas caídas de momento en el olvido.

La imagen no es clara, y esto impide la creación del método. El método no existe, y esto no permite aclarar la imagen. Y solo podemos esperar que la enorme cantidad de nuevas traducciones de la poesía rusa al español que surgen en los últimos años, nos permitiría romper este círculo.

⁸⁷ Véase y compare, por ejemplo, las traducciones de Fernández Sánchez de Mayakovski (Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930* (Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, Alberto Corazón, 1973) y de Yesenin (Esenin, Serguei, *El último poeta del campo* (Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez; prólogo de Máximo Gorki), Visor, Madrid, 1974). La eufonía, la rima y el ritmo, reproducidos con esmera atención en Mayakovski, se descartan en el caso de Yesenin, aunque en sus textos originales el componente transracional muchas veces, igual que en la poesía de Mayakovski, tiene más peso que el aspecto semántico-verbal.

Poesía rusa y poesía española: un difícil diálogo intercultural

Hablando de la traducción de la poesía rusa del principio del siglo XX (la Edad de Plata de la poesía rusa) al español, podemos mencionar una gran dificultad vinculada con este proceso. En general, a pesar de que existen numerosas traducciones de las diferentes obras de la poesía rusa —y en este caso hablamos no solo de la Edad de Plata, sino también de las épocas anteriores— al inglés y a otros idiomas europeos, por ejemplo al francés, muchas veces difícilmente podemos acordar como suenan estos mismos poemas rusos en castellano. En realidad, casi no suenan, las traducciones de la poesía rusa son relativamente escasas y, lamentablemente, no siempre tienen un alto nivel artístico-literario.

Como consecuencia, la poesía rusa tampoco influyó de forma significativa al desarrollo de la cultura poética de habla hispana. En inglés algunas de las grandes obras rusas, apenas notadas por los traductores y los lectores de habla hispana, incluso dieron comienzo a las nuevas formas poéticas y las nuevas corrientes literarias, como, por ejemplo, la traducción de *Eugenio Onegin* de Aleksandr Pushkin ha inspirado la aparición de *The Golden Gate* de Vikram Seth⁸⁸ y muchos otros poemas menos celebres.

En Rusia la poesía española, especialmente la poesía de Lorca, también había formado su imagen y su estilo, fue traducida por los grandes poetas (Marina Tsvetáeva, Yunna Móritz, Nikolái Aséev...). Otros poetas no menos famosos, como Yevgueni Evtushenko, Andréi Voznesénski, Robert Rozhdéstvenski o Joseph Brodski, de una u otra forma imitaban la poesía española, tanto de España como de América Latina, en algunos de sus poemas, o escribían ensayos sobre las obras de Lorca o el *cante jondo*. A pesar de ello, la influencia en dirección opuesta —del ruso al español— es casi inexistente (hay algunas menciones de, por ejemplo, reflejo de ideas del futurismo ruso en la poesía experimental española a través del letrismo de Isidoro Isou o en la puertorriqueña, en diepalismo de Luis Palés Matos⁸⁹, pero casi siempre se trata de unas influencias indirectas).

⁸⁸ Seth, Vikram, *The Golden gate*, Bombay, Random House, 1986.

⁸⁹ López Gradolí, Alfonso, *La escritura "mirada": una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur, 2008.

¿Cuál es la causa de este "olvido"? ¿Por qué la cultura poética de habla hispana no llega a interiorizar una poesía nacional que se desarrollaba dentro del contexto europeo (compartiendo las principales corrientes, como simbolismo o futurismo, la temática y el estilo de otras vanguardias), que fue muy bien asimilada como mínimo en la literatura de habla inglesa, francesa y en la mayoría de los idiomas eslavos? Y esto teniendo en cuenta que, además, la poesía de la Edad de Plata rusa existía en un contexto histórico-social que tenía bastantes paralelismos tanto con lo que ocurría en España casi al mismo tiempo (La caída de la monarquía, las Guerras Civiles Rusa y Española, las dictaduras de Franco y de Stalin...) como con la historia moderna de muchos países de América Latina.

Para ello puede haber varias razones. En sus trabajos dedicados a la traducción cinematográfica del español al ruso⁹⁰ Marina Snetkova enumera algunas dificultades vinculadas tanto con las características extralingüísticas como con las características gramáticas y la longitud media de las palabras, mas largas en el caso de ruso, que muchas veces impide decir la misma frase en el intervalo cronométrico, en el caso de la traducción cinematográfica, o "empaquetarla" en el mismo metro en el caso de la traducción poética. Pero las dificultades parecidas existen también, por ejemplo, entre el ruso y el inglés, y eso, sin embargo, no impide la existencia de una tradición traductológica muy amplia y activa.

En los capítulos anteriores hemos visto que el componente transracional – definido en el concepto de *zaum* de los formalistas rusos– constituye la esencia de la poesía en todos los idiomas y en todas las teorías literarias, aunque las últimas pueden variar en su opinión sobre cómo valorar su influencia y su papel en la creación y la percepción del texto poético. La presencia del componente transracional, encarnado en ritmo, metro, rima y eufonía, es lo que diferencia el texto poético de un texto en prosa.

Pero el "peso" de estos componentes transracionales es y fue diferente en diferentes épocas y culturas poéticas. El ya mencionado Efim Etkind habla de tres tipos de poesía, tres modelos poéticos: la poesía de la forma, del pensamiento y de la imagen. Él define la poesía rusa en su mayoría como la poesía de forma y de imagen, y nosotros tras él podemos valorar la poesía española aplicando estos conceptos y constatar que esta sería, más bien, la poesía de imagen y de pensamiento.

⁹⁰ Véase, por ejemplo, Снеткова, Марина, *К проблеме перевода художественных фильмов (на материале двух русских переводов фильма П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»)*, en Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, издательство Изд-во Моск. ун-та, № 1, 2008, с. 56-62.

Las grandes diferencias (y dificultades para el traductor) entre la poesía rusa y española están arraigadas en una enorme disimilitud de la relación de cada una de estas dos culturas poéticas con el componente transracional, sobre todo la métrica y la rima. Como menciona Osip Brik en su artículo *Ritmo y sintaxis*⁹¹, "[...] de allí que todas las épocas conozcan dos actitudes posibles frente a la poesía: se acentúa el aspecto rítmico, o se privilegia el aspecto semántico. Este conflicto se hace especialmente agudo cuando la cultura poética sufre transformaciones"⁹². Si para la poesía rusa la estructura rítmica y fonética era una especie de "piedra filosofal", para la cultura española era y es sólo un recurso más para el poeta, y los requerimientos de métrica y rima nunca fueron tan restrictivos en castellano.

Por ejemplo, en sus *Estudios métricos*, Pedro Henríquez Ureña⁹³ habla de los versos fluctuantes y su presencia en la poesía española a lo largo de toda su historia. Según Dorothy Clarke, la obra de Pedro Henríquez Ureña "ha destruido la superstición del isosilabismo"⁹⁴. Esteban Torre, resumiendo este artículo de Clarke, dice lo siguiente: "El fenómeno de la fluctuación existe en toda la versificación española, salvo contadas excepciones, desde el siglo XII hasta fines del siglo XIV. [...] Hacia el final del siglo XVIII, la antigua versificación irregular acaba por desaparecer. [...] En 1896, el libro *Prosas profanas* de Rubén Darío señala el resurgimiento de la versificación irregular"⁹⁵.

Entonces, según Henríquez Ureña y luego Torre, la duración del "imperio de la regularidad silábica" fue de sólo un poco más de un siglo. En la poesía moderna española, como afirma en la ya mencionada en este trabajo y bastante famosa, aunque polémica, definición de poesía Rosa Navarro Durán, desde el punto de vista formal "La relación con el marco de la página sigue siendo hoy el único criterio objetivo en el intento de definir el poema, a pesar de las excepciones"⁹⁶.

La poesía española desde sus raíces estaba más orientada a la transmisión de una historia, de una idea, sea esta de carácter romántico, filosófico o religioso; incluso Dámaso Alonso, hablando de las diferencias saussureanas entre el significante y el

⁹¹ Brik, Osip, "Ritmo y sintaxis", En Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (trad. Ana María Nethol), Buenos Aires: Siglo veintiuno editores S.A., 1976. págs. 107-115.

⁹² Citado por: Ibid., 109-110

⁹³ Henríquez Ureña, Pedro, "Tomo III. Estudios métricos", en *Obras completas*, Santo Domingo (República Dominicana), Editora Nacional, 2003.

⁹⁴ Clarke, Dorothy Clotelle, "Resumen antológico de la obra métrica de Pedro Henríquez Ureña", en *Revista Iberoamericana*, Iowa, N° 21 (1956), p.151.

⁹⁵ Torre Serrano, Esteban, *El ritmo del verso*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999. págs. 16-17.

⁹⁶ Navarro Durán, Rosa, *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel Practicum, 2008.

significado, aunque dice que el "significado no es esencialmente un concepto; el significado es una intuición que produce una modificación inmediata"⁹⁷, no divide en él lo racional y lo transracional, mencionando en conjunto de "acento rítmico, fonemas, palabras, versos, estrofas" como algo inseparable. Para él, en el significado el contexto, el metacontexto y el componente puramente sonoro (fonético o rítmico) adquieren igual valor; a pesar de ser difícilmente descriptibles, son racionales. Los poetas españoles contemporáneos, según él, "se fueron desnudando, unos más rápidamente que otros, de las sonoridades exteriores, de los halagos del color etc., para buscar músicas y matices casi solo alma"⁹⁸. Por su parte, Jorge Guillen, hablando del mismo tema, también subraya: "En realidad, poesía y prosa son aquí términos inseparables"⁹⁹.

Quizás este "prosaismo" de la poesía española está arraigado en su tradición. En comparación con la tradición culta de poesía rusa que desde el siglo XVIII se separó de forma tajante de la tradición popular y por eso su desarrollo estaba determinado en gran medida por la imitación de diferentes formas y metros extranjeros y, a partir de Lomonósov, por la búsqueda de su propia forma, el desarrollo de la poesía española tenía una continuidad mucho más marcada. La métrica de los poemas épicos castellanos medievales, igual que la de las *bylinas* rusas, era irregular, pero en España, debido a la tradición literaria más continua, la huella de esta irregularidad se arrastra hasta nuestros días; la poesía española siempre bebía de sus orígenes, que eran, según el mismo Guillén que utilizó esta descripción para la poesía de Berceo, el "lenguaje prosaico en forma métrica"¹⁰⁰.

Y esta tendencia al prosaísmo —o, quizás, la continuidad de las tradiciones de la poesía medieval oral y cantada— influye incluso al mismo concepto del metro. La influencia llega a tal punto que lo que consideramos silabo-tónica clásica española en otros idiomas (y el ruso es un buen ejemplo de ello) no se consideraría como tal. Por ejemplo, Domínguez Caparros en su obra fundamental *Métrica española*¹⁰¹ como un ejemplo del verso silabotónico cita un poema de Espronceda:

⁹⁷ Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Tercera edición aumentada. Madrid, Editorial Gredos, 1978, p.30.

⁹⁸ *Ibid.*, p.50.

⁹⁹ Guillen, Jorge, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p.10.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.10.

¹⁰¹ Domínguez Caparros, José, *Métrica Española (nueva edición corregida y aumentada)*, Madrid, Editorial UNED, 2014.

Texto del poema	Estructura métrica
La noche el cielo en su sombroso manto	— / — / — — — / — / —
Lóbrega encapotó; tal vez brillaba	/ — — — — / — / — / —
Relámpago sombrío, que el espanto	— / — — — / — — — / —
Y el horror de la noche acrecentaba... ¹⁰²	— — / — — / — — — / —

El endecasílabo silabotónico español supone acentos o en la cuarta y octava, o en la sexta sílaba, y normalmente lleva una pausa (cesura) en la quinta. Todo eso hace que la estructura tónica del verso sea bastante variada.

Pero justo este mismo metro endecasílabo con alteración de acentos y cesura después de la quinta sílaba estaba bastante extendido en Rusia en el siglo 18 (*силлабический дольник*) y se consideraba como la forma más clásica de la poesía silábica, pero no tónica (la poesía tónica en la mayoría de los idiomas puede suponer una omisión del acento, pero nunca alteraciones).

Como una anécdota se puede mencionar que las diferencias en la percepción de la poesía entre Rusia y España llegan a tal extremo que, según muchos investigadores rusos (entre ellos podemos mencionar algunos nombres celebres, como Viktor Shklovski o Mikhaíl Gaspárov), la poesía silabo-tónica en castellano simplemente no existe, por mucho que digan lo contrario los españoles.

En el caso de la poesía rusa, la situación fue y es diferente. Aunque desde el punto de vista cronológico el reinado de la métrica silabo-tónica y de las fuertes restricciones rítmicas empezó incluso más tarde — en 1735-39, con los célebres trabajos de Vasiliy Trediakóvskiy¹⁰³ y luego Mijaíl Lomonósov¹⁰⁴, quienes crearon el fundamento teórico para la poesía silabo-tónica y la utilización de rimas consonantes en la misma, la poesía rusa hasta ahora se encuentra bajo fuertes restricciones de forma.

En Rusia la tradición poética está, como casi ninguna otra en el mundo, vinculada con la búsqueda de las vías de transmisión del componente transracional, optimización del ritmo, metro, eufonías, rimas, sonidos, onomatopeyas — todos los componentes que

¹⁰² Domínguez Caparros, José, *Métrica Española (nueva edición corregida y aumentada)*, Madrid, Editorial UNED, 2014, p. 34.

¹⁰³ Тредиаковский, Василий Кириллович, *Новый и краткий способ к сложению стихов Российских*, СПб, 1735.

¹⁰⁴ Ломоносов, Михаил Васильевич, *Письмо о правилах российского стихотворства*. СПб, 1739.

forman la "música" del poema"—; este mismo componente transracional, estructurado, reglamentado y analizado por los teóricos de la literatura, ha hecho posible el desarrollo, por ejemplo, del formalismo (¡otra vez hablamos de la *forma* y no del componente racional-semántico!) en general y del concepto del *zaum* en particular. En el campo práctico, gracias a esta tendencia a la búsqueda del *zaum* en la primera mitad del siglo XX, en Rusia surgieron varias corrientes poéticas que de forma consciente y explícita buscaban una forma ideal de transmisión del componente transracional en la poesía: futurismo, cubofuturismo, egofuturismo...

Las manipulaciones con las características formales —todas esas sutiles variaciones del ritmo, la entonación, las rimas ocultas— se ha convertido en sí en el medio de expresión más importante para los poetas rusos. Desde los ya mencionado Mijaíl Lomonósov, Gavrila Derzhavin y luego Alexander Pushkin la historia de la poesía rusa es la búsqueda constante del componente transracional, las formas métricas y fonéticas que puedan abrir las nuevas dimensiones y nuevos horizontes en la expresión poética. Como dice Antonio García Berrio, "Los efectos poéticos de correspondencia entre significante y forma representada —un aspecto de la problemática general de la lengua onomatopéyica— [...] alcanzan el valor casi obsesivo en los poetas rusos"¹⁰⁵.

La rima rusa como un método de organización del lenguaje poético aparece mucho más tarde que la española, en la segunda mitad del siglo XVII, y pasa por unos períodos de desarrollo bastante marcados: precanónico (hasta finales del siglo XVIII), canónico (los tres primeros cuartos del siglo XIX) y el periodo de descanonización (desde las últimas tres décadas del siglo XIX hasta ahora).

Antes de la etapa de descanonización la rima no estaba subdividida, existía sólo la rima consonante; luego, poco a poco, aparece la rima asonante, que cobra más y más importancia a lo largo de la Edad de Plata. Pero incluso en la poesía actual las rimas consonantes son mucho más frecuentes¹⁰⁶.

Esta dependencia de la rima estricta es una característica inalienable de la poesía rusa. No es casual que el futurismo ruso, desde Kruchenykh y hasta Jlébnikov y Mayakovski, en el deseo de hallar el *extrañamiento* (остранение, el concepto ofrecido

¹⁰⁵ García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

¹⁰⁶ Копина, Ася Евгеньевна, *Испанская рифма в сопоставлении с русской (структурно-семантический и функционально-коммуникативный аспекты) и проблемы перевода испанского рифмованного стиха на русский язык* (Диссертация на соискание кандидатской степени. Научный руководитель С.Ф. Гончаренко), Москва, 2001 (Tesis doctoral).

por Shklovski en su trabajo "El arte como artificio"¹⁰⁷) rechaza todos los límites del temario poético, del plan léxico, incluso rompe con las restricciones semánticas, creando poesía de puro *zaum*, intenta —aunque en este tema el espíritu innovador está mucho menos marcado— "librarse" de la métrica estricta, a veces sustituyendo el clásico metro silabo-tónico por tónico¹⁰⁸... pero nunca rechaza las rimas consonantes.

Casi lo mismo pasa con los metros tradicionales de la poesía rusa, tales como estrofa oneguiana (y tetrámetro yámbico en general, tan utilizado por los poetas de la Edad de Oro); estos ritmos, silabo-tónicos por su naturaleza, también están arraigados en la cultura poética mucho más de lo que se podría pensar a la primera vista (y de lo que postulaban los propios poetas de la Edad de Plata).

Como un curioso ejemplo, podemos mencionar la poesía de Mayakovski. Muchas veces sus experimentos métricos llegan hasta los límites del verso libre, además postulando la negación total de toda la cultura poética rusa de las épocas anteriores¹⁰⁹, pero en algunas ocasiones, reestructurando la división de los versos y juntando los versos no rimados, podemos ver que detrás de la división acentual rítmica del poeta, la famosa "escalera", que a primera vista no tiene nada que ver con los metros tradicionales, se esconde una métrica silabo-tónica de yambos y troqueos clásicos rusos. En el poema *¿Y Vd. podría? (А Вы могли бы?)*, por ejemplo, podemos encontrar fácilmente el tetrámetro yámbico con la alteración de enesílabos y octosílabos propios de las estrofas oneguianas, la forma más clásica de la Edad de Oro.

Así es la estructura métrica de la estrofa oneguiana:

Original en ruso	Reproducción fonética	Esquema métrico
Alexander Pushkin		
Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог,	Moy diádyá sámikh chéstnikh právil Kogdá ne v shútku zanemóg	- / - / - / - / - (a) - / - / - - - / (B)

¹⁰⁷ Шкловский, Виктор Борисович, "Поэзия как прием", en *Сборники по теории поэтического языка*, Вып. II, Петроград, 1917, págs. 3-14.

¹⁰⁸ Es interesante que durante la Edad de Plata no se utiliza el metro silábico. Para el oído ruso la poesía silábica, tan habitual para la cultura poética española, está asociada con una tradición arcaica, suena como anticuada, anacrónica. Solo en los años 70 del siglo XX aparecen los primeros (después de tres siglos de desuso) intentos de escribir poesía silábica. Para más información, véase, por ejemplo: Орлицкий, Юрий, "Силлабика сегодня", en la revista *ARION*, Москва, 2012, N3, pags.: 92-103.

¹⁰⁹ En uno de los famosos manifiestos de los futuristas – "Una bofetada al gusto del público", escrito por Mayakovski, Jlébnikov, Krúchenikh y David Burlyuk, ellos decían: "Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal. El pasado es estrecho. La Academia y Pushkin menos comprensibles que los jeroglíficos. Pushkin, Dostoievski, Tolstói, etcétera, etcétera, deben ser arrojados por la borda del vapor del Tiempo Presente". El manifiesto completo y algunas notas sobre este y su versión española están reproducidas en el Capítulo IV de este trabajo.

Он уважать себя заставил	On uvazhát sebyá zastávil	- - - / - / - / - (a)
И лучше выдумать не мог. ¹¹⁰	Y lútshe vídumat ne mog.	- / - / - - - / (B)

Y así, el poema de Mayakovski:

Vladimir Mayakovski		
А ВЫ МОГЛИ БЫ? ¹¹¹	A VY MOGLI BY?	
Я сразу смазал карту будня,	Ya srázu smázal kártu búdnja,	- / - / - / - / - (a)
плеснувши краску из стакана;	plesnúvshi krásku iz stakána;	- / - / - - - / - (b)
я показал на блюде студня	ya pokazál na bljúde stúdnja	- - - / - / - / - (a)
косые скулы океана.	kosíe skúly okeána.	- / - / - - - / - (b)
На чешуе жестяной рыбы	Na cheshué zhestyánoi rýby	- - - / - / - / - (c)
прочел я зовы новых губ.	prochiól ya zovy nóvyh gub.	- / - / - / - / (D)
А вы	A vy	- /
ноктюрн сыграть	noktyúrn sygrat'	- / - /
могли бы	moglí by	- / - (c)
на флейте водосточных труб?	na fléyte vodostóchnyh trub?	- / - - - / - / (D)

También sería un craso error pensar que la búsqueda del componente transracional durante la Edad de Plata de la poesía rusa se limitaba a las corrientes que explícitamente hablaban de esta búsqueda. Algunos poemas de esta época son puros experimentos formalistas, aunque tradicionalmente no los consideramos como tales. Por ejemplo, en las obras de los simbolistas podemos destacar *Los columpios de diablo* (*Чертовы*

¹¹⁰ Пушкин, Александр Сергеевич, *Собрание сочинений в десяти томах* (под общей редакцией: Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана), Том 9, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1960, p.10.

¹¹¹ Маяковский, Владимир Владимирович, en: Мизина, Ирина (ed.), *Полная хрестоматия русской поэзии для школьников и студентов. Том 2*, Москва, Художественная Литература, 2003, p.560.

Una versión no muy exacta de este poema, creada solo para conservar el metro del verso y para dar una idea de cómo se ajusta a las limitaciones silabotónicas del tetrametro yámbico, podría sonar así:

*Yo revolví la luz del día
tirando agua del vaso.
Yo dibujé la alegría
del alto mar en una taza.
En un atún de hojalata
leí las voces del albor.
¿Y tú?
¿Distingues
las sonatas
en el ruido del motor?*

качели) de Fiodor Sologub, un poema que rítmica y fonéticamente imita el movimiento de los columpios:

Original en ruso (primer verso del poema)	Esquema métrico	Traducción inexacta con la reproducción del metro ¹¹²
В тени косматой ели	— / — / — /	En la orilla yerta
Над шумною рекой	—	Del bosque centenar
Качает черт качели	— / — — — /	El satanás me mece,
Лохматою рукой.	— / — / — /	Menea sin parar;
Качает и смеется,	—	Me mece y se ríe:
Вперед, назад,	— / — — — /	Volar, caer,
Вперед, назад.	— / — / — /	Volar, caer.
Доска скрипит и гнется,	—	Las cuerdas se arrién,
О сук тяжелый трется	— / — /	Las fauces del río
Натянутый канат... ¹¹³	— / — /	Me tocan al morder...
	— / — / — /	
	—	
	— / — / — /	
	—	
	— / — — — /	
	—	

También se puede mencionar *Los Doce* de Blok, cuya estructura fonética imita el sonido de la nieve que cruje bajo los pasos de los doce "apóstoles" y el ritmo reproduce las cancionetas populares, o la poesía de "Nuevos campesinos" —de Yesenin, por ejemplo— que muchas veces recuerda los ritmos de la música popular rusa o los sonidos del campo.

Incluso los manifiestos de los futuristas (los primeros documentos del formalismo ruso), aunque podemos considerarlos trabajos teóricos, están escritos por los poetas y en

¹¹² Esta traducción del autor del trabajo fue creada para reproducir el ritmo, el metro y la estructura fonética tan peculiar del poema, las rimas consonantes y las repeticiones sonoras del silbido del viento "ille" y el sonido de las cuerdas que se aflojan "ass", "ess". No es literal (en este caso, probablemente, no sería posible reproducir a la vez la palabra y la forma), aunque he intentado seguir el texto original de la forma más cercana posible.

¹¹³ Primera publicación del poema: Сологуб, Федор Константинович, "Чёртовы качели", en la revista *Весы*, 1907, № 8, p. 5. Citado por: Сологуб, Федор. *Собрание стихотворений*, Том 2, СПб., Навьи Чары, 2002.

ellos muchas veces la eufonía y el ritmo prevalecen sobre la parte semántica. Probablemente, por eso se traducen a inglés y a veces no tienen traducción española; en la tradición inglesa, donde la atención al componente transracional en general y la poesía silabo-tónica en particular está muchísimo más arraigada, es también mucho más fácil crear una traducción que, hablando en los términos de la teoría del *skopos* de Vermeer, sea funcionalmente equivalente al original.

Es interesante que en toda la poesía rusa de la Edad de Plata el autor que más se traduce al español (y la calidad de estas traducciones es muchas veces bastante alta) es el ya citado Vladimir Mayakovski, un poeta que dedicó toda su vida a la búsqueda de las nuevas formas de *zaum* y que fue el primero en introducir conscientemente la poesía tónica a la tradición rusa. Existen numerosas traducciones de sus obras, sobre todo me gustaría mencionar las de José Batlló realizada a partir de la versión francesa de Elsa Triolet¹¹⁴ y de José Fernández Sánchez¹¹⁵. Se nota que los traductores españoles, igual que el mismo poeta, trabajaban muy conscientemente con la parte transracional, manteniendo la fonética, el ritmo e incluso los neologismos del original. Por ejemplo, este magnífico comienzo de *El buen trato a los caballos* de Fernández:

Original en ruso	Traducción al español
<p>Били копыта, Пели будто: — Гриб. Грабь. Гроб. Груб.- Ветром опыта,</p>	<p>Chocaban los cascos, Parecían cantar: — Taco. Tico. Toco. Tuco.- Lisada al viento,</p>

¹¹⁴ Triolet, Elsa, *Recuerdos sobre Maiakovski y una selección de poemas* (trad. José Batlló), Barcelona, Kairós, 1976.

Elsa Triolet o Elza Yúrievna Kagán (en ruso Эльза Юрьевна Каган), la hermana menor de Lilia Brik (amante de Mayakovski), ha dedicado una gran parte de su obra a los estudios y traducciones de la literatura rusa. Sus traducciones de Mayakovski al francés se destacan por la calidad de transmisión del componente transracional. Es interesante que, quizás en gran medida gracias a ello, las traducciones de los poemas de Mayakovski que figuran en la versión española de su libro, realizadas por José Batlló a partir del texto francés, también han conseguido transmitir buena parte del *zaum*. Un argumento más contra la opinión de los teóricos que afirman que el *zaum* es intraducible.

¹¹⁵ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930*, Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez, Madrid, Visor, Alberto Corazón, 1973.

льдом обута улица скользила... ¹¹⁶	Calzada de hielo Se deslizaba la calle. ¹¹⁷
--	---

Aquí, igual que en la versión rusa, oímos este golpeteo de los cascos del caballo (tico-toco-tuco), liz-lza-sli del hielo...

Quizás esta atención consiente a la parte transracional es la causa principal de que Mayakovski en España es el poeta ruso número uno tanto en la cantidad de publicaciones de sus obras, como en trabajos teóricos y biográficos sobre él. En cambio, la mayoría de los poetas, no solo de la Edad de Plata, sino de todas las épocas de la poesía rusa, no han tenido esta suerte.

El mismo Fernández Sánchez, brillante traductor de Mayakovski, traduciendo a Yesenin, optó por una traducción casi literal, destruyendo tanto el ritmo como la estructura fonética. La melodía, la eufonía y la rima, que juntos estaban creando una imagen de los campos (en original, "distancias", espacios", la traducción de Sánchez tampoco es literal en este sentido) inmensos y la tranquilidad eterna de la naturaleza rusa, en la traducción desaparecen por completo:

Original en ruso	Traducción al español
Устал я жить в родном краю В тоске по гречневым просторам, Покину хижину мою, Уйду бродягою и вором. ¹¹⁸	Estoy cansado de vivir en mi tierra, añorando los campos de alforfón; abandonaré mi cabaña y me haré vagabundo y ladrón. ¹¹⁹

Lo mismo pasa con casi toda la poesía de la Edad de Plata rusa. María Sánchez Puig, haciendo un análisis de las tres traducciones de *Réquiem* de Ajmátova, realizadas por José Luis Reina Palazón, Jesús García Gabaldón y Carmen Alonso en 1993-1996, dice de forma demoledora, analizando la parte formal de su trabajo, que "se produce una

¹¹⁶ Маяковский, Владимир Владимирович, en: Мизина, Ирина (ed.), *Полная хрестоматия русской поэзии для школьников и студентов. Том 2*, Москва, Художественная Литература, 2003, p.554.

¹¹⁷ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930*, Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez, Madrid, Visor, Alberto Corazón, 1973, p.5.

¹¹⁸ Есенин, Сергей, "Устал я жить в чужом краю..." Publicado por primera vez: *Северные записки*, Петроград, 1916, N9, Сентябрь. Citado por: Есенин, Сергей, *Стихотворения*, Москва, Московский рабочий, 1958, p. 65.

¹¹⁹ Eсенин, Sergei, *El último poeta del campo*, Traducción de José Fernández Sánchez, Madrid, Visor, 1974, p. 35.

despoetización del texto y el lector español recibe un texto empobrecido formal y conceptualmente"¹²⁰.

Algunas veces esta "ceguera transracional" incluso es inexplicable. Por ejemplo, traduciendo a Mandelshtam, el mismo Jesús García Gabaldón llega hasta una cacofonía tautológica semántico-fonética: "el pintor nos pintó" (en vez de "el artista nos representó" del original ruso):

Original en ruso	Traducción al español
Художник нам изобразил Глубокий обморок сирени И красок звучные ступени На холст как стружья положил. ¹²¹	El pintor nos pinto La honda languidez de la sirena Y las escalas sonoras del color Colocó en el lienzo como escamas. ¹²²

Dejamos otra vez aparte el problema de las consonantes palatalizadas: siren' en ruso significa "lila" y no "sirena", pero la negligencia al ritmo, metro y sonido también es importante.

Se pueden dar más y más ejemplos de ello. En la traducción de Tatiana Bubnova, el "filo poético" tan típico de Tsvetáyeva con su eufonía y ritmo perfectamente armonizados con el sentido (tanto el ritmo como la fonética subraya en original la imagen penetrante y dolorosa del verso, incluso la puntuación con una abundancia de rayas contribuye a la percepción), se transforman en un texto "pesado" y repetitivo:

Original en ruso	Traducción al español
Напрасно глазом — как гвоздем, Пронизываю чернозем: В сознании — верней гвоздя: Здесь нет тебя — и нет тебя. ¹²³	En vano penetro con el ojo, cual si fuera un clavo, la tierra negra. En la conciencia, más fuerte que un clavo: aquí no estás. Y no estás. ¹²⁴

¹²⁰ Sánchez Puig, María, "Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor", en *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, Nº 2, 2000, págs. 209-234.

¹²¹ Мандельштам, Осип, *Полное собрание стихотворений*, Москва, Гуманитарное агентство "Академический проект", 1995, p. 216.

¹²² Mandelstam, Osip, *Tristia y otros poemas*, Prólogo de Joseph Brodsky, trad. y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, Igitur Poesía, 1998, p. 134.

¹²³ Цветаева, Марина, *Стихотворения; Поэмы*, Москва, Рипол Классик, 2007, p. 382.

¹²⁴ Bubnova, Tatiana, "El falsete del tiempo: Marina Tsvetáyeva", en *Acta Poética* 28 (1-2) Primavera-Otoño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Incluso en los casos de imitación de la poesía popular, tan comunes en las obras de Yesenin o Blok (en los versos del último, sobre todo en *Los doce*) los traductores muchas veces no ven que los originales estilística y rítmicamente copian la "chastushka", cancioneta tradicional rusa, y que el texto tiene que ser, sobre todo, "cantable", parecer a una canción popular. Y esto cuando en español tenemos unos ejemplos perfectos de este género, donde el ritmo y la rima también sirven como un medio expresivo importante, si no dominante, por ejemplo de León Felipe y Luis Pastor:

El burgués tiene la mesa,
la Iglesia tiene la misa,
el proletario la masa
y el fascista la camisa...

Prestando los elementos rítmicos y rítmicos de la cancioneta española, el traductor podría crear una equivalencia cultural, unas asociaciones con la funcionalidad y la carga emocional semejante. Pero no lo hace. ¿Por qué pasa eso? ¿Por qué, al traducir la poesía del ruso, el traductor no aprovecha ni siquiera la tradición española? Puede ser que la explicación está en el tema mencionado al principio de este trabajo: ¿qué respuesta damos a la pregunta "¿Qué es la poesía?" Para un poeta ruso, es, sobre todo, el *zaum* y él incluso es capaz de sacrificar el componente semántico para alzar la parte transraccional. El poeta español, en cambio, es capaz de sacrificar a veces la materia sonora de la palabra para alzar la imagen y el pensamiento. Y eso le hace ciego a la parte esencial de la poesía rusa, y, sacrificando su esencia, se queda con un texto prosaico y empobrecido.

Pero estas diferencias entre las tradiciones poéticas de habla rusa e hispana, ¿de verdad pueden impedir la posibilidad de conservación del elemento transraccional durante la traducción?

Esteban Torre, analizando el papel del metro y del ritmo en la poesía española, dedica varios capítulos de su libro a analizar la interacción del metro, como una estructura formal, y el ritmo, como una estructura flexible y única para cada obra poética, que está determinada, entre otros, por los componentes semánticos y fonéticos. "Prefiero, no obstante, utilizar ambos términos con el sentido más estricto que les confiere la teoría métrica: metro como 'patrón abstracto' y ritmo como 'patrón real'"¹²⁵ dice él, y añade: "...pienso que la determinación del número de sílabas es esencial para la definición del

¹²⁵ Torre Serrano, Estéban, *El ritmo del verso*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, p. 20.

verso español moderno, independientemente del factor rítmico que introduce la alternancia acentual. En la percepción del verso, como tal verso, es fundamental el carácter iterativo que representa la igualdad exacta en el número de sílabas"¹²⁶. Entonces al fin y al cabo llegamos otra vez a la definición de la poesía silábica — casi reproduciendo los principios expuestos hace tres siglos en el tratado de Vasiliy Trediakóvski (y, por supuesto, antes de él — por muchos poetas del Renacimiento europeo): "Después de mis grandes labores para inventar las poesías nuestras, considero beneficioso editar este método nuevo y breve para la composición de versos rusos, que contendrán tanto los números de sílabas apropiados para nuestro idioma, así como la medida de pies con la inclinación placentera al oído, que harán que el verso sea el verso"¹²⁷.

Luego en la tradición rusa Lomonósov limita aún más esta definición de métrica poética (Trediakovski consideraba la obligatoriedad de la métrica silabo-tónica estricta sólo para el arte mayor y además permitía cierta flexibilidad de acentos gracias al uso de cesuras), ofreciendo un marco rítmico y acentual bastante más limitativo y al mismo tiempo convirtiendo el ritmo en una forma de expresión. Pero todas estas limitaciones siguen siendo una rama posible, aunque inusualmente restrictiva y atenta a la estructura rítmico-musical del verso, de la tradición silábica y tónica europea.

Podemos concluir que las diferencias formales entre dos sistemas poéticos no impiden transmitir el ritmo durante la traducción. Según nuestra opinión, la traducción de la poesía rusa requiere una atención especial a la métrica y el ritmo —este componente fue crucial para los mismos poetas rusos y muchas veces lleva una carga estética más importante que la parte semántica—.

Quizás en esto yace el frecuente error de los traductores. Puede ser que durante la traducción, en vez de realizar la búsqueda de coincidencias formales (traducir el tetrametro yámbico ruso como un tetrametro yámbico español, lleno de metaplasmos, o como un endecasílabo tónico) sería más conveniente buscar las posibilidades de reproducir el ritmo y la eufonía poética original (a veces por encima del metro formal) o

¹²⁶ Torre Serrano, Estéban, *El ritmo del verso*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, p. 25.

¹²⁷ Texto original en ruso: Третьяковский, Василий Кириллович, *Избранные произведения*, Москва-Ленинград, 1963. Edición reproducida en: Большая серия Библиотеки поэта "Im-Werden-Verlag", 2001, p 4: "Того ради за благо рассудилось, много прежде положив труда к изобретению прямых наших стихов, сей новый и краткий способ к сложению российских стихов издать, которые и число слогов свойственное языку нашему иметь будут, и меру стоп с падением приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют".

buscar su equivalencia métrica más cercana que esté más arraigada en la tradición poética española.

Contra eso muchas veces se oponen los mismos traductores, insistiendo en la imposibilidad de reproducir el metro, la fonética y la rima rusa en español de ninguna forma, y esta opinión se propaga en los prefacios de las pocas ediciones de la poesía rusa que tenemos. Se habla mucho de la ausencia de algunos recursos estilísticos como la sinalefa o el hiato, predominio de la rima consonante, formas estrictas y las dificultades que entrañan la traducción de una lengua sintética (rusa) a una lengua analítica (española)¹²⁸, pero todo eso es superable, por lo menos cada vez hay más intentos y son más y más consientes.

El componente sonoro, la *materia del verso* (*материя стиха*) no es traducible pero sí reproducible, tanto exactamente como adoptándolo a la cultura poética española. Y para eso, tenemos que buscar un punto de encuentro entre las dos maneras de entender la poesía y plasmar el nuevo entendimiento en el trabajo que enriquecería ambas culturas poéticas.

Y de todas formas, el componente transracional, tan importante y tan bien cuidado en la poesía rusa, en nuestra opinión debería de convertirse en una piedra angular en su reconstrucción en otro idioma.

¹²⁸ Véase, por ejemplo: Torquemada Sánchez, Joaquín. "La traducción de la poesía rusa al español: aspectos traductológicos", en. Muñoz Martín, Ricardo (ed.) *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada, 12-14 de Febrero de 2003*. Vol. n.º 1, págs. 559-566.

Traducción poética en el contexto sociocultural

Sociología de la literatura y el contexto sociocultural de la creación literaria

A lo largo de varios siglos la relación entre la creación literaria (así como la creación artística en general) y los procesos sociales es, de una u otra forma, el foco de atención para muchos críticos e historiadores literarios.

Para comprender el desarrollo de la literatura, se requieren las respuestas a las preguntas: ¿Cómo afecta el estado de la sociedad a la literatura? y ¿cuál es el lugar y la influencia de la literatura y el arte en la vida social? Durante mucho tiempo, la búsqueda de respuestas a estas preguntas fue obstaculizada por el paradigma tradicional del estudio del arte y estética.

Este paradigma —de la independencia del arte de la sociedad— tiene sus raíces en el Renacimiento, cuando el rápido desarrollo de la pintura, escultura y arquitectura, orfebrería y otras artesanías artísticas ha generado la necesidad de comprensión teórica de estos procesos. Esta necesidad de buscar nuevas formas de estudio del arte también se genera por la aparición de la literatura renacentista, de *dolce stil nuovo* que se caracteriza por la recuperación humanista de la literatura clásica grecolatina y se difunde con gran fuerza gracias a la invención de la imprenta. El prestigio del arte literario crece, y se hace evidente la necesidad de la creación del método y la aparición de los primeros brotes de lo que luego llamaremos crítica y teoría literaria.

En respuesta a esta necesidad aparece el estudio del arte como un área especializado de conocimiento. Surgiendo de la antigua herencia filosófica, tratados teológico-filosóficos de la Edad Media y crónicas históricas, así como de las guías de diferentes oficios artísticos, el estudio tanto del arte en general como de la literatura en principio se enfocaba en aspectos prescriptivos, intentando dar la respuesta a las preguntas "¿qué y cómo hay que hacerlo?" en vez de los aspectos descriptivos del tema y los estudios de las leyes que rigen el proceso de la creación artística de cualquier índole.

Más tarde, en los siglos XVII y XVIII, se desarrollan intensivamente los estudios estéticos que se basan en el periodismo y la crítica artística.

La famosa etapa de la estética clásica alemana, encarnada en las obras de Immanuel Kant, Friedrich Schelling, Georg Hegel y otros, estuvo marcada por el establecimiento de unos sistemas estéticos que intentaban cubrir cada uno de ellos toda la gama de problemas de la filosofía del arte¹²⁹.

El lugar central en estos sistemas fue ocupado por la categoría de *lo bello*; las categorías estéticas restantes se estudiaban solamente como su modificación. Hay que subrayar que en muchos sistemas filosóficos esta categoría ocupaba el lugar principal incluso fuera del ámbito puramente estético. Por ejemplo, en los trabajos de Georg Hegel lo bello artístico es superior a lo bello natural porque en el primero está presente el espíritu, la libertad, que es lo único verdadero; en este sentido, la categoría estética de lo bello artístico en su sistema filosófico va mucho más allá del ámbito del estudio del arte¹³⁰.

Para Hegel, las formas históricas de cualquier arte están determinadas exclusivamente por esta idea absoluta y el genio o habilidad del artista. Como consecuencia de esto, bajo la influencia de la estética hegeliana surgió el mito de que el verdadero arte no necesita al público. Esta actitud mitologizada a la naturaleza del arte estaba evolucionando de una u otra forma hasta los finales del siglo XIX o incluso el principio del XX, transmitiéndose de generación en generación; finalmente se estableció en la conciencia pública como un estereotipo bastante vivaz incluso en nuestros días.

Durante varios siglos este concepto fue concretizado y refinado; como resultado de este proceso, un artista o un literato al final del siglo XIX se percibía por muchos teóricos como un creador absolutamente libre de la influencia de cualquier instituto social.

El historiador suizo y teórico del arte Heinrich Wölfflin¹³¹ ofrecía estudiar la obra artística per se, sin importar el contexto de cualquier índole (social, histórico, biográfico) fuera de su marco.

¹²⁹ Se puede encontrar un análisis muy interesante del desarrollo de la sociología del arte en general en la serie de artículos de Konstantín Sokolov en la revista electrónica *Художественная культура*: Соколов, Константин. "Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие". *Художественная культура*, №7, №8 y №9 de 2013: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/> (fecha del último acceso: 17 de noviembre de 2017)

¹³⁰ Aparte de las obras del mismo Hegel (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Introducción a la estética* (Traducción de Ricardo Mazo), Barcelona, Península, 2001) véase, por ejemplo: Ramírez Luque, María Isabel, *Arte y belleza en la Estética de Hegel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988.

¹³¹ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (Traducción de José Moreno Villa). Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

Esta tendencia se nota en la mayoría de las teorías de los estudios del arte hasta las primeras décadas del siglo XX. En los trabajos de Max Dvořák¹³² o Erwin Panofsky¹³³ a pesar del historicismo de sus estudios, la obra artística también figura solo como un "espejo" que refleja la vida (y también su dimensión social) y el artista como un "faro", "profeta" o "mago" que proporciona la luz para esta reflexión. La obra de arte se percibe como una especie de "cosa en sí", cuyo valor está encerrado en sí mismo y no depende de su evaluación por el sujeto perceptor.

Al mismo tiempo algunas ideas de interconexión entre el arte y la sociedad empiezan a penetrar incluso en los conceptos basados en la filosofía hegeliana: Por ejemplo, en la teoría de la literatura española Manuel Milá y Fontanals ofrece una síntesis de los conceptos hegelianos con el historicismo¹³⁴, y Francisco Giner de los Ríos en el marco del "Krausismo español" enfatiza el papel del arte en "la revolución de las conciencias"¹³⁵.

Desde el final del siglo XVIII empieza a formarse la tendencia opuesta de vincular la historia de la creación artística y de los conceptos estéticos con el desarrollo de la sociedad de forma recíproca. Sobre todo, esta tendencia se nota desde su principio en la teoría literaria, que se convierte en la pionera en este campo entre todas las ramas de los estudios del arte. En los años 1790 ya se plantea el problema de la interconexión de la literatura con la vida social y las instituciones públicas. Probablemente el primer trabajo en este campo fue el libro August Wilhelm von Schlegel, publicado en 1798, *Ueber dramatische Kunst und Literatur: Vorlesungen Zweyter Theil*¹³⁶. Su autor ya estudia en profundidad el problema de la interacción entre la literatura y la sociedad, describiendo y analizando, por ejemplo, la dependencia que tenía la poesía francesa de la época de Louis XIV de los gustos de la alta sociedad y luego, a su vez, la influencia de esta poesía en las cortes europeas.

Un poco más tarde, en el año 1799, sale el libro de Anne-Louise Germaine Necker (conocida como Madame de Staël) *De la littérature considérée dans ses rapports avec*

¹³² Dvořák, Max, *The history of art as the history of ideas*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.

¹³³ Panofsky, Erwin; Pumarega, Maria Teresa, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, España: Cátedra, 1998.

¹³⁴ Milá y Fontanals, Manuel; Aullón de Haro, Pedro, *Estética y teoría literaria*, Madrid, Editorial Verbum, 2002.

¹³⁵ Giner de los Ríos, Francisco, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, 1876.

¹³⁶ En inglés: Schlegel, August Wilhelm von, *A course of lectures on dramatic art and literature*, London, J. Templeman, 1840.

*les institutions sociales (Sobre la literatura considerada en relación con las instituciones sociales)*¹³⁷.

Pero solo en el siglo XIX se inicia la historia de la problemática social en el arte como un área separada de investigación. Y en los títulos de libros y artículos comienzan a mezclarse los conceptos de "sociología" y "arte".

El mismo término "sociología del arte" fue utilizado por primera vez por el historiador belga Alfred Michiels en 1847, en su libro *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*¹³⁸. Unos años antes, en 1842, en el libro *Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle*¹³⁹, este autor insistía en la necesidad de crear una ciencia nueva que vinculase el desarrollo de la literatura y la vida social.

El seguidor de Michiels, el filósofo e historiador francés Hippolyte Taine, presentó su teoría de la conexión entre la vida social y el arte en el libro *Filosofía del Arte* (1865-1869)¹⁴⁰. Él afirmaba que tanto las características de cada obra de arte como el estilo del artista están completamente determinados por el estado general de desarrollo mental y moral de su época, y confirmaba las estipulaciones de su teoría con numerosos ejemplos para ilustrar la ley fundamental de la sociología del arte: el tipo, carácter, tema y forma del arte se determinan por el clima, por las características nacionales y, sobre todo, por el estado de la sociedad. Pozuelo Yvancos, hablando de Hippolyte Taine y de este período de desarrollo de sociología de la literatura en general, dice: "H. Taine entendía que el hombre que había emitido un texto, su autor, figuraba como el objetivo último del estudio de sus obras, junto a su época [...] Los estudios literarios en las universidades europeas vieron la hegemonía del método histórico-literario, que [...] quería evitar cualquier prejuicio estético y postulaba un método de investigación empírica de las individualidades. El punto de vista era fundamentalmente genético-individual y la Historia de la literatura un sucederse de autores agrupados en grandes períodos históricos"¹⁴¹.

Otro investigador francés, Jean-Marie Guyau, consideraba que el criterio de la belleza verdadera y del valor artístico y social de las obras de arte es la capacidad de mejorar el mundo interior del hombre, causar los mejores sentimientos sociales.

¹³⁷ Staël-Holstein, Anne Louise Germaine Necker de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, T. 1. Paris, Maradan, 1799.

¹³⁸ Michiels, Alfred, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, J. Renouard, 1847.

¹³⁹ Michiels, Alfred, *Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle*, Paris, Coquebert, 1842.

¹⁴⁰ En español: Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

¹⁴¹ Pozuelo Yvancos, José María, "La teoría literaria en el siglo XX." en: D. Villanueva (Coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, p.69.

En su trabajo *El arte desde el punto de vista sociológico*¹⁴² publicado en Francia en 1889, este autor decía: "Esperamos poner en claro ese lado sociológico del arte, que constituye su importancia moral, al mismo tiempo que le da su verdadero valor estético. Existe, según creemos, una unidad profunda entre todos estos términos: vida, moralidad, sociedad, arte, religión. El gran arte, el arte serio es aquel en que se mantiene y se manifiesta esta unidad"

Emile Hennequin, un sociólogo y teórico de literatura francés, lamentablemente bastante olvidado en el mundo hispanohablante y raras veces traducido al español, aunque en sus obras se basa el pensamiento de muchos teóricos de la literatura hispanohablantes, desde Leopoldo Alas "Clarín" hasta Jorge Guillén, en el año 1892 publica su famoso libro *La critique scientifique*, el cuarto capítulo del cual está dedicado al análisis sociológico de los fenómenos literarios. En este capítulo se formula la famosa ley de Hennequin: "Toda obra literaria ejerce una acción más fuerte sobre el lector, cuya organización psíquica ofrece una mayor analogía, esto es, un mayor parecido con la del autor"¹⁴³.

Aunque Emile Hennequin, estudiando la influencia de las obras artísticas en la vida social niega, salvo algunos aspectos, la influencia de las condiciones sociales al autor de una obra literaria (argumentando este punto de vista con que en la misma época y el mismo estrato social pueden coexistir escritores muy diferentes), sus ideas sobre la sociología de la literatura han influenciado mucho el pensamiento de diferentes investigadores por todo el mundo (en Rusia podemos mencionar a Nikolái Rubakin y en los países de habla inglesa, los representantes del Nuevo Positivismo).

Las tendencias similares tanto en la ciencia literaria como en sociología (de vinculación de los procesos sociales con la creación literaria) se hacían en esta época más y más visibles no solo en Francia y España, sino también en otros países, sobre todo en Rusia. Y esto también está determinado por el contexto histórico: el aumento de la dinámica social, la destrucción de la sociedad tradicional, los movimientos revolucionarios y la aparición del marxismo obligaban a los científicos a plantear estos

¹⁴² Guyau, Jean-Marie, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1889. Citado por: Guyau, Jean-Marie, *El arte desde el punto de vista sociológico* (trad. Ricardo Rubio), Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902, p. 38.

¹⁴³ Así se reproduce el texto de la ley de Hennequin en varias fuentes españolas (por ejemplo, Martín de Retana, José María, *Librorum liber, o, Elogio del libro*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1985, p. 145), aunque la traducción no es exacta. El original en francés es: "La loi devra donc être formulée comme suit: une œuvre n'aura d'effet esthétique que sur les personnes qui se trouvent posséder une organisation mentale analogue et inférieure à celle qui a servi à créer l'œuvre et qui peut en être déduite" (citado por: Hennequin, Emile, *La Critique scientifique*, Paris, Perrin, 1888, p. 139). En otras palabras, en la versión española se omite tanto cierta perentoriedad de la frase ("n'aura d'effet esthétique que...") como la idea de la inferioridad del receptor de la obra respecto al creador.

problemas para poder interpretar las nuevas dinámicas tanto en el arte como en la sociedad.

La formación de los primeros conceptos sociológicos en los estudios literarios en Rusia tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX. Los orígenes ideológicos y teóricos de la sociología de la literatura se encuentran en los escritos de los famosos críticos rusos de la época: Visarión Belinski, Nikolái Chernyshevski, Nikolái Dobrolyúbov. La sociología del arte en general se estudia en los trabajos de Piotr Tkachev, Nikolái Rubakin, Alexander Pypin, Konstantín Kavelin y Alexander Prugavin¹⁴⁴.

Todos estos investigadores enfatizaban la necesidad de estudiar, sobre todo, el público meta de la creación artística y la influencia mutua entre este público, el autor y su obra para entender la obra en sí; según ellos, la obra artística solo puede valorarse dentro del contexto sociocultural, y solo este contexto es tanto el factor determinante de sus características como el medio y el objeto de su impacto cultural.

Tanto Belinski como Chernyshevski y Dobrolyubov en sus ensayos y artículos demostraban la dependencia de la percepción de la belleza de una obra literaria, de sus características estilísticas y su contenido de las condiciones socio-históricas y socio-psicológicas.

Chernyshevski en 1855 defendió su tesis doctoral *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad*¹⁴⁵, que fue percibida por la sociedad rusa como una revolución en el pensamiento estético.

En este trabajo el autor sometió a un amplio análisis crítico la estética idealista alemana, particularmente la de Hegel, que entonces se consideraba como cumbre del pensamiento estético mundial.

La noción de lo bello, según Chernyshevski, es la consecuencia del estilo de vida de las personas. Los conceptos de belleza de las personas de las clases bajas no son similares, e incluso a veces opuestos a los conceptos de las clases altas.

Hay que mencionar que, a pesar de ello, la sociología del arte como una disciplina independiente del conocimiento empieza a desarrollarse en Rusia, igual que en otros

¹⁴⁴ Para más información sobre el desarrollo de sociología del arte en Rusia, véase los ya citados artículos de Konstantín Sokolov en la revista electrónica *Художественная культура*: Соколов, Константин. "Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие". *Художественная культура*, №7, №8 y №9 de 2013: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/> (fecha del último acceso: 17 de noviembre de 2017).

¹⁴⁵ Чернышевский, Николай, "Эстетические отношения искусства к действительности" (Диссертация), ep: Н. Г. Чернышевский. *Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Статьи по философии и эстетике* (Составление и общая редакция Ю. С. Мелентьева), Москва, Библиотека "Огонек", "Правда", 1974.

países, sólo a finales del siglo XIX - principios del siglo XX. Su formación en Rusia y en algunas corrientes científicas y teóricas literarias fuera de este país fue determinada en muchos aspectos por los trabajos del famoso sociólogo marxista, Gueorgui Plejánov¹⁴⁶.

En los años 90 del siglo XIX, él empieza la creación de una sociología marxista del arte: en varias revistas casi al mismo tiempo se publican sus *Cartas sin dirección* (1899-1906), que tratan las preguntas comunes sobre el origen y la finalidad del arte¹⁴⁷. Su continuación directa era la obra *Literatura dramática francesa y la pintura francesa del siglo XVIII desde la perspectiva de la sociología* (1905)¹⁴⁸.

En el año 1912 Plejánov presenta en París su ensayo *El arte y la vida social*¹⁴⁹, en el que estudia las condiciones en las cuales el arte se hace "utilitario", convirtiéndose en la voz de su época junto con sus problemas sociales. Según Plejánov, "La tendencia de los artistas y de las gentes que se interesan vivamente por la obra artística hacia el 'arte por el arte' surge en el terreno del desacuerdo insoluble con el medio social que les rodea"¹⁵⁰. Más adelante añade que la "llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a conceder a las obras artísticas el significado de 'juicios' sobre las manifestaciones de la vida y el activo entusiasmo que siempre la acompaña de participar en los combates sociales surge y fortalece allí donde existe la simpatía mutua y la comprensión entre una considerable parte de la sociedad y los hombres que se interesan más o menos activamente por la obra artística"¹⁵¹. Hablando de las relaciones entre el poder del estado y la creación artística, Plejánov insiste en que cualquier poder político siempre prefiere una visión utilitaria del arte, y que este hecho es entendible: en su interés es guiar todas las ideologías al servicio de la causa a la cual sirve él mismo. Puesto que el poder político, aunque a veces revolucionario, más a menudo es conservador o incluso muy reactivo, Plejánov llega a la conclusión de que no debemos pensar que la visión

¹⁴⁶ En la mayoría de los textos españoles, a este autor se le llama erróneamente Yuri Plejánov. Yuri y Gueorgui, aunque ambos nombres proceden, igual que el nombre Jorge, de la palabra griega *georgos* (agricultor), son diferentes en ruso y no deben confundirse. A pesar de ello, en las citas de algunos libros estamos obligados a reproducir este nombre "Yuri" tal y como lo escriben los editores del libro.

¹⁴⁷ Плеханов, Георгий, "Письма без адреса", en la revista *Научное Обозрение*", 1899, N°11; 1900, N°3, N°6). En español: Plekhanov, Georgij, *Cartas sin dirección: el arte y la vida social* (trad. de A. Kuper), Madrid, Akal, 1975.

¹⁴⁸ Плеханов, Георгий, "Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии", en el periódico *Правда*, 1905, N°9, N°10.

¹⁴⁹ Плеханов, Георгий, *Искусство и общественная жизнь*, Москва, Издание Московского Института журналистики, 1922.

¹⁵⁰ Plejánov, Yuri. *El arte y la vida social* (trad. Jorje Korsunsky), Barcelona, Editorial Fontamara, 1974, p. 44.

¹⁵¹ *Ibid.*, págs. 44-45.

utilitaria del arte se comparte principalmente por los revolucionarios o incluso por personas con el pensamiento vanguardista.

Hablando de la literatura, Plejánov subraya el hecho de que cada obra literaria expresa la ideología, la problemática y los intereses de una u otra clase social, y que, a la vez, el literato que consiga entender e incluir en su obra esta problemática inevitablemente consigue un mayor impacto de sus obras.

Citamos aquí tan ampliamente a este autor porque, según nuestra opinión, en primer lugar, las teorías de sociología de literatura del siglo XX y los principios de XXI solo vinieron para concretar y confirmar empíricamente la mayoría de sus tesis. Él era el primer investigador que planteaba el problema del análisis objetivo de la literatura y el arte en general a través de la "traducción" de su problemática del lenguaje teórico-artístico al lenguaje sociológico y la búsqueda de una equivalencia sociológica de cada fenómeno artístico. Los investigadores posteriores estaban, más bien, reduciendo este planteamiento, a veces utópicamente universal, concretizándolo y buscando sus aplicaciones tanto en la sociología como en teoría literaria y del arte.

En segundo lugar, el desarrollo de las ideas de Plejánov iba mano a mano con el pensamiento filosófico, literario y especialmente poético de la Edad de Plata rusa; sus trabajos eran, quizás, la causa principal de que los poetas de la Edad de Plata vieran su obra como una vía de reflejar los cambios en la sociedad, sean estos prácticos, a nivel de la organización de la vida y de su estética, o más bien orientados a la búsqueda del ideal teórico. También gracias a él la poesía empezó a persibirse como agente y propulsor del cambio social. La obra de Mayakovski y el futurismo en general, el constructivismo, incluso -unas décadas antes- el giro de la segunda generación de los simbolistas rusos hacía la problemática de la evolución social sería probablemente imposible sin Plejánov.

Al mismo tiempo con estas obras de Plejánov surgen los primeros intentos de estudiar los aspectos sociológicos del arte (principalmente la influencia del arte en la sociedad) a través de métodos sociológicos prácticos (encuestas, entrevistas, análisis estadísticos).

En Europa y Estados Unidos, junto con los cambios sociales, muchas veces de carácter revolucionario, atravesados por casi todo el mundo en la frontera de los siglos, crece como una avalancha el interés hacia la problemática sociológica. Los temas de las relaciones entre el arte y la sociedad se desarrollan en los trabajos de Gerbert Spencer, Georg Zimmel, Emil Durkheim, Max Weber, Pitirim Sorokin y otros. En el primer tercio del siglo XX y casi en paralelo con esta tendencia nacida en sociología se hace influyente

otro grupo de investigadores procedentes de los estudios del arte, sobre todo de la escuela marxista, por ejemplo, Antonio Francesco Gramsci, György Lukács, Theodor W. Adorno etc.

Estos investigadores en sus trabajos de una forma u otra ellos estudian los problemas de la interrelación del arte con la sociedad, de la influencia de los grupos sociales principales en las tendencias y corrientes artísticas, en los criterios del arte, así como del sistema de las interrelaciones entre el arte y el poder político.

En el primer tercio del siglo XX la sociología de la literatura ya empieza a separarse como una rama de la sociología del arte. En el año 1928 se publica el libro de Levin Ludwig Schücking, catedrático de la Universidad de Leipzig, *Sociología del gusto literario*¹⁵², en el que se estudian los cambios que ocurren en el gusto literario del público y su evolución, que normalmente se explica con el "espíritu de la época"; luego Schücking critica este concepto, demostrando la existencia en cada época de varios grupos de lectores, la diferenciación de estos grupos por sus gustos, expectativas y simpatías hacia diferentes aspectos de las obras literarias. El cambio de los gustos dominantes del público, en su opinión, está condicionado por la lucha entre estos grupos sociales.

Para revelar la dependencia del escritor de los grupos de sus lectores, Schücking examina detalladamente la posición profesional del escritor en diferentes épocas, el papel del patrón aristócrata, que se cambia en el siglo XVIII por el editor burgués, el papel de las instituciones que se dedican a la selección de obras literarias: de la crítica literaria, las revistas y periódicos, las asociaciones de los escritores, publicidad etc.

En el año 1930 en el VII Congreso de Sociólogos de Alemania (el primer Congreso de sociólogos de arte) se ofrecen dos modelos diferentes de la sociología del arte: una proveniente de sociología como una disciplina con las fuertes tradiciones de los métodos empíricos y estadísticos, y otra de la ciencia literaria con los métodos cualitativos y análisis estético y filosófico.

Al mismo tiempo en la Unión Soviética en el marco de la teoría de la literatura, sobre todo teoría del discurso, se desarrolla la investigación de la poética social. Esta rama de investigación, según Margarita Rodríguez Pequeño¹⁵³, tiene sus primeras formulaciones en el artículo de Valentín Volóshinov, "Слово в жизни и слово в поэзии"

¹⁵² Edición en español: Schücking, Levin Ludwig, *Sociología del gusto literario*, La Habana, Instituto del Libro, 1969. Es interesante que en español este libro se publica solo en Habana comunista, aunque tiene allí varias ediciones una tras otra.

¹⁵³ Rodríguez Pequeño, Mercedes, *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995.

(en español, "La palabra en la vida y la palabra en la poesía")¹⁵⁴, así como en el libro de Pável Medvédev, *Формальный метод в литературоведении (El método formal en la investigación literaria)*¹⁵⁵. En estos trabajos sus autores "definen el lenguaje como enunciado socialmente orientado y la comunicación como un hecho socio-ideológico"¹⁵⁶.

Hacia la mitad del siglo XX se estudian las relaciones entre el escritor, la obra y el auditorio, el cambio de percepción de una obra literaria debido al cambio de los gustos de lectores y críticos (Robert Escarpit¹⁵⁷), la reflexión de los valores de sociedad en la literatura, de los estereotipos y prejuicios del lector masivo (Bernard Berelson, Leo Löwenthal¹⁵⁸).

En este período también surgen, uno tras otro, los trabajos vinculados con la influencia del mercado al desarrollo del arte, muchas veces evaluando estas influencias como algo irrevocablemente negativo. Uno de los pioneros en este campo, Pitirim Sorokin, decía sobre este tema:

"Bajo la presión de las exigencias del mercado, muchos artistas potenciales se desalientan y no escriben obras que encuentran sólo un público limitado; cada vez se dejan influir más por las peticiones de los editores, que les piden que escriban los churros literarios que se venden mejor"¹⁵⁹.

Este autor ha introduce el concepto de supersistema (*super-system*), el principio organizador de la sociedad que a la vez está formado y determina (interactúa de forma recíproca) con sus principios religiosos, epistemológicos y artísticos.

El arte, según este investigador, forma parte de este supersistema, y por eso su desarrollo está íntimamente vinculado con el desarrollo de otras facetas de la sociedad. Estudiando las fluctuaciones de los principios ideacionales y sensoriales en la

¹⁵⁴ Волошинов, Валентин, "Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики", en *Zvezda*, 1926, No 6, págs. 244—267. En la literatura española el nombre de este artículo tradicionalmente se traduce como "El discurso en la vida y el discurso en la poesía".

¹⁵⁵ Медведев, Павел, *Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику*, Ленинград, 1928.

¹⁵⁶ Rodríguez Pequeño, Mercedes, *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995, p. 92.

¹⁵⁷ Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

¹⁵⁸ Para un resumen del trabajo de estos autores véase, por ejemplo: Hardt, Hanno, *Critical communication studies: communication, history and society in America*, London, Routledge, 1992

¹⁵⁹ Sorokin, Pitirim, *La revolución sexual en los Estados Unidos de América* (Trad. Ángela Muller Montiel) México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional, 1964, p. 216.

literatura, él estipula que "these fluctuations follow in a close parallel those in the fields of painting and sculpture, and also, to a less degree, in other fields of art"¹⁶⁰.

Después de la guerra, en los años 1950-1960, una gran contribución a la comprensión de los problemas de la sociología de la literatura fue realizada por la llamada Escuela de Frankfurt, que desarrolla la teoría crítica de la sociedad industrial contemporánea, una variedad de neomarxismo. A esta escuela pertenecen dos clásicos de la sociología de la literatura: Georg (Gyorgy) Lukács, —cuya obra *La novela histórica*¹⁶¹ contiene concepciones sobre la "totalidad" en la literatura, las condiciones histórico-sociales del surgimiento de la novela histórica, la literatura popular y la forma biográfica que se han vuelto clásicas—, y Lucien Goldmann¹⁶² —con su concepto de *sujeto colectivo* y las dialécticas relaciones entre el individuo y sociedad reflejadas en las obras literarias—.

Otra gran figura en el desarrollo de la sociología de la literatura de este periodo es Mijaíl Bajtín¹⁶³. Su *lingüística dialógica*, en la que este investigador estudia las relaciones de investigación del discurso novelístico con otros discursos literarios y sociales, su análisis de la interacción entre los discursos oficiales y no oficiales estimularon la aparición de los proyectos innovadores de estudios sociológicos de la literatura y de las instituciones literarias. Su escepticismo sobre los sistemas y las abstracciones era un serio desafío metodológico a los enfoques de la sociología de la literatura que existían en aquella época y no es de extrañar, por tanto, que sus primeras obras relacionadas con los aspectos sociológicos en la literatura aparezcan por primera vez en las publicaciones sociológicas y estén acompañadas por los comentarios de uno de los filósofos sociales soviéticos principales, Yuri Davýdov^{164,165}.

La diferencia principal entre las concepciones de los tres neomarxistas —Lukács, Goldmann y Bajtín— quizás consiste en que en los trabajos de los primeros dos autores la sociología de la literatura se vincula con los *cultural studies* —una tendencia que a partir de los años 90 del siglo XX se hace dominante en toda la sociología del arte—. Pero

¹⁶⁰ Sorokin, Pitirim, *Social and cultural dynamics*, New York, Bedminster Press, 1962. (primera edición: 1937)

¹⁶¹ Lukács, György, *La novela histórica* (trad. Jasmín Reuter), México, Ediciones Era, 1977.

¹⁶² Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela* (trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz), Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

¹⁶³ Бахтин, Михаил, "К методологии гуманитарных наук", en: *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979, págs. 381-393.

¹⁶⁴ Бахтин, Михаил, "Архитектоника поступка", en *Социологические исследования*, 1986. Вып. 2, págs. 157-169.

¹⁶⁵ Бахтин, Михаил, "К философии поступка", en *Философия и социология науки и техники: Ежегодник АН СССР*. Москва, Наука, 1986, págs. 80-160.

es importante enfatizar que, hablando de la literatura como de una parte y un reflejo de la cultura, tenemos que recordar que las obras literarias no son una reproducción exacta de los rasgos de una sociedad en cuestión. Según dice en su artículo la investigadora colombiana Mercedes Ortega, "No existe una analogía entre las artes y la sociedad —entidad concreta— sino una homología entre la cultura —constructo mental— y ellas. [...] Los tres autores básicos de la Sociología de la Literatura, Georg Lukács (1885-1971), Lucien Goldmann (1913-1970) y Mijaíl Bajtín (1895-1975), están de acuerdo en que en la literatura se produce una evaluación crítica y sistemática sobre las concepciones del mundo de la cultura. Esta es la esencia de la literatura"¹⁶⁶.

Hay que mencionar que al mismo tiempo en Francia nace y rápidamente se hace influyente el movimiento de la sociocrítica (Edmond Cros, Claude Duchet), como producto de la comunicación entre dos epistemes, que serían por un lado el materialismo dialéctico y por otro lado el psicoanálisis. Este movimiento desde el principio insiste en sus diferencias con la sociología de literatura por el objeto de sus estudios: la sociocrítica se limita al análisis del texto en el contexto sociocultural, pero no intenta estudiar las interrelaciones de una obra literaria con este contexto. A pesar de ello, su aportación a la "auténtica" sociología de la literatura también es bastante notable.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX también se forman como disciplinas científicas independientes la sociología de la música (Teodor Adorno), y del teatro (Jean Duvignaud), cine y televisión; la prestación de los conceptos y las influencias mutuas entre las diferentes ramas de la sociología del arte sigue siendo un importante substrato alimenticio para las nuevas ideas en todas las ramas de estas disciplinas, incluyendo la sociología de la literatura.

En los años 70 y 80 del siglo XX aparecen algunas teorías de sociología de la literatura, cuyos postulados están basados en un visible esfuerzo de vincularlos con los avances de la propia sociología o de la psicología. Por ejemplo, en el famoso trabajo del neomarxista inglés Terry Eagleton *Literary Theory: An Introduction* (1983)¹⁶⁷ se dice que la teoría literaria "no pasa de ser una rama de las ideologías sociales, carente en absoluto

¹⁶⁶ Ortega, Mercedes, "La sociología de la literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la cultura". en *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 10 noviembre de 2006: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/sociolit.html> (fecha del último acceso: 1 de noviembre de 2017)

¹⁶⁷ En español: Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Estéban Calderón), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

de unidad o identidad que la puedan diferenciar adecuadamente de la filosofía, de la lingüística, de la psicología, del pensamiento cultural o sociológico"¹⁶⁸.

Uno de los intentos de convertir la sociología del arte en ciencia está asociado con el nombre de Pierre Francastel. Su actividad en esta dirección ya se hace importante al final de los años 40, cuando él crea y encabeza el primer departamento de sociología del arte en Francia (en entonces recién fundada Escuela Práctica de Altos Estudios) en París. En su último libro, *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, publicado ya póstumamente en 1970¹⁶⁹, Francastel define la historia como una fuerza que arranca los mecanismos sociales, incluyendo la producción de obras de arte. El arte, según él, es una forma de comunicación y de transformación del mundo. En este libro fue claramente expresada su protesta contra el aislamiento de la historia del arte, el deseo de ampliar las fronteras de la historia del arte para estudiarlo en el marco del desarrollo de toda la sociedad.

Otra importante contribución a la sociología moderna del arte en general y de la literatura en particular fue el trabajo de Pierre Bourdieu *La Distinction. Critique sociale du jugement*¹⁷⁰. En ella, el investigador analiza la categoría del "gusto", muy importante para la formación de las diferencias en la sociedad. Él basa su investigación en numerosos estudios sociológicos que demuestran una relación entre los factores sociales y diversas expresiones del gusto del público; como resultado de ello, el autor llega a la conclusión de que el esnobismo social se difunde por todo el mundo moderno, y muchas veces las diferentes prioridades estéticas son el resultado del rechazo de un individuo a parecer en sus gustos al representante de un cierto grupo social.

Según este investigador, no existe ningún gusto artístico "puro". Basándose en la teoría del campo de Kurt Levin, Bourdieu ofrece la teoría de los campos en el arte, según la cual no podemos comprender ninguna obra de arte y su valor sin el conocimiento de la historia del "campo" donde esta estaba producida; este hecho, en su opinión, justifica la existencia de los críticos, comentaristas, intérpretes, historiadores y otros investigadores de la teoría del arte; solo ellos son capaces de evaluar la obra de arte en su contexto.

El estudio de la relación entre el texto literario y la conciencia sociológica recibe un desarrollo especial en el concepto de *obra abierta*, formulada por primera vez por

¹⁶⁸ Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Estéban Calderón), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 242.

¹⁶⁹ Francastel, Pierre, *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, París, Denoël-Gonthier, 1970.

¹⁷⁰ Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, París, Les Éditions de Minuit, 1979.

Umberto Eco¹⁷¹. Eco sugirió el uso de este término para referirse a un tipo de propiedades del texto literario, cuando la capacidad de su estructura artística permite que algunas manifestaciones internas de las intervenciones semánticas vengan desde el exterior y al mismo tiempo el texto mantenga su significado interno y la identidad axiológica. Girando alrededor del *chaosmos* (el término acuñado por James Joyce y luego prestado por Eco¹⁷²) la influencia penetra parcialmente en su estructura y valores semánticos, despierta el proceso de adaptación y con ello lo prepara para la interacción con sus intérpretes.

Los últimos treinta años son la época de la sistematización, especificación y síntesis de las teorías expuestas arriba. Aparecen muchos trabajos que intentan sumar lo expuesto a lo largo de todo el siglo XX y crear una visión común; se habla mucho —y con un enfoque bastante práctico— de las diferentes aplicaciones de la visión sociológica en la crítica literaria (por ejemplo, podemos citar en español el libro de Fernando Carmona y José Miguel García Cano, *La literatura en la historia y la historia en la literatura*¹⁷³) y, con una visión mucho más teórica y abstracta, de la posible aplicación de las teorías literarias en sociología.

En general podemos decir que la sociología de la literatura durante los últimos 20-30 años se desarrolla principalmente en el contexto del neomarxismo y de los *cultural studies*. Esta situación epistemológica es bastante instructiva, ya que indica que incluso los posmodernistas más atrevidos de la sociología contemporánea no están tratando de revertir todos los logros anteriores, que suponen siempre una cierta estrategia metodológica básica, desviándose de la cual el investigador arriesga su identidad disciplinaria¹⁷⁴.

La sociología de la literatura actual ve su tarea principal en insistir en la existencia de los vínculos recíprocos entre la sociedad (o, más exactamente, entre el constructo mental de la sociedad) y el proceso de la creación artística, por una parte, y la importancia

¹⁷¹ Eco, Umberto, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (traducción de Francisca Perujo), Barcelona, Seix-Barral, 1965.

¹⁷² Eco, Umberto. *The middle ages of James Joyce: the aesthetics of chaosmos*. London, Hutchinson Radius, 1989.

Eco prestó este término de James Joyce, quien lo definía como "cosmos at the verge of chaos, one that is surging toward the exciting possibility of going out of existence, struggling onward at the edge of the existential abyss". (Joyce, James, *Ulysses*, London, Penguin, 1992 (1922), p.118).

¹⁷³ Carmona Fernández, Fernando; García Cano, José Miguel, *La literatura en la historia y la historia en la literatura*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.

¹⁷⁴ Sobre este efecto interesante de la "identidad ideológica" en la sociología de literatura, véase un artículo de V.A. Bachinin: Бачинин, Владислав Аркадьевич, Социология литературы как пространство гуманитарных экспериментов, *Социологический журнал*, N4, 2011: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/view/1237/1195> (Fecha del último acceso: 30 de noviembre de 2017)

de la obra para la cultura y su impacto social, así como las características de su público (auditorio meta) por otra.

Parece que, especialmente teniendo en cuenta los más de dos siglos de la existencia de los trabajos que lo postulan, la presencia de estos vínculos es más bien el truísmo. Si partimos del principio de la universalidad de lo social, del reconocimiento de su presencia constante en la vida del hombre, debemos reconocer también la validez del estudio sociológico de cualquier fenómeno vinculado con la actividad humana, incluyendo la literatura. Al igual que en cualquier artefacto podemos encontrar algún contenido filosófico y social, también podemos estudiar literatura a través del prisma de la conciencia sociológica, necesariamente presente en cada átomo de la vida y la cultura de la humanidad. Cada texto literario, independientemente de su orientación ideológica y su valor artístico y estético, desde la primera hasta la última letra se encuentra inmerso en el desarrollo social. Dado que los textos literarios son creados por los actores sociales y siempre existen en el contexto de un entorno social concreto, ellos por defecto son textos de la cultura (utilizando la terminología de *cultural studies*) y poseen la dimensión sociológica.

El único verdadero problema epistemológico que puede existir para el investigador de este aspecto de la literatura —y, por lo visto, existe, y todavía está lejos de solucionarse— es obtener el arsenal necesario de herramientas analíticas para identificar y extraer los datos y los fenómenos sociológicos de un fragmento particular de la realidad literaria.

En este sentido, la instrumentaría de los investigadores es bastante amplia. Además de los métodos anónimos como un historicismo sociológico, la institucionalización, los métodos de la lingüística comparada y los estadísticos, método biográfico y otros, existen construcciones metodológicas "del autor", firmemente unidas a los nombres de sus creadores, tales como Walter Benjamin, Georges Bataille, Pierre Bourdieu, Paul de Man, Yuri Tynyánov, Mijaíl Bajtín, Mijaíl Lotman y otros. Sus voces se hacen eco, sus vectores analíticos a veces se superponen, pero ninguno de los métodos es universal; tienen una aplicación muy específica, tanto en las tareas cognitivas como en la naturaleza de los medios utilizados. Incluso en su conjunto, estos métodos no cubren todo el espacio del problema de la sociología de la literatura que es verdaderamente ilimitado.

Creemos que este problema está arraigado en la misma naturaleza de la literatura; el componente artístico-poético, el que diferencia esta clase de textos de cualquier otro

texto cultural, es demasiado difícil para aplicarle los métodos cuantitativos o establecer a base de los resultados de su investigación unas relaciones de causación y una validez predictiva, necesarias para que esta rama de conocimiento se convierta en una rama de sociología científica en el sentido más estricto de la palabra.

En este aspecto, en el marco de la literatura existe una clase de textos que tiene un interés especial para su exploración desde el punto de vista de la sociología de literatura: son las obras traducidas.

Hay que mencionar que los intentos de crear una sociología de traducción —y también, dentro de ella, de la traducción literaria— son bastante persistentes en todo el mundo durante las últimas décadas. Además del famoso libro de Michael Wolf y Alexandra Fukari¹⁷⁵, ampliamente citado en los trabajos de habla inglesa, en España podemos mencionar un interesante trabajo de Joan Manuel Verdegal *El premio Fray Luis de León: historia, sociología y crítica*¹⁷⁶, en Rusia — la obra de Julia Obolenskaya¹⁷⁷, escrita incluso varios años que las otras dos¹⁷⁸.

Por una parte, el hecho de que el texto se traduce en un entorno social específico significa que existe una demanda de la sociedad para esta clase de obras literarias. En la traducción literaria, la elección de una u otra obra está determinada, en la mayoría de los casos, por la demanda de la sociedad (o más exactamente, por la percepción de esta demanda por el traductor, o, en otras palabras, por su constructo mental) y a veces incluso por un encargo directo de la editorial. En ambos casos se trata de una obra en concreto, ya conocida por el traductor y (o) por el editor, ya elegida por tener ciertas características.

La traducción de una obra que corresponde a las necesidades de la sociedad en un momento dado permite contestar a esta necesidad de forma más rápida; en el caso de obras nuevas, tenemos que esperar hasta su aparición "natural" dentro de la cultura, y por ello, el hecho de la realización de una traducción puede indicar con más exactitud —tanto

¹⁷⁵ Wolf, Michaela; Fukari, Alexandra, *Constructing a sociology of translation*, Amsterdam, Benjamins, 2007.

¹⁷⁶ Verdegal, Joan, *El premio Fray Luis de León: historia, sociología y crítica*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2013.

¹⁷⁷ Оболенская, Юлия, *Диалог культур и диалектика перевода: судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке*, Москва: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 1998.

¹⁷⁸ Hay que mencionar que también existe una teoría llamada "Sociología de traducción" o la teoría del Actor-Red (conocida como ANT, por sus siglas en inglés), creada al final de los años 80 del siglo XX y desarrollada por Bruno Latour, Michel Callon y otros en Francia. Pero esta teoría, a pesar de su nombre, tiene muy poco que ver con la traducción de textos, entendiendo el término "traducción" como un proceso que permite representar la red social por una sola entidad. Por el nombre de esta teoría y para evitar la confusión, los investigadores en el marco de los estudios lingüísticos prefieren utilizar los constructos tales como "sociología aplicada a los estudios de traducción" o "estudios sociológicos de traducción".

en el sentido temporal como en los términos de las características del concepto de los procesos sociales y los gustos del público reflejados en la percepción y en el ideario del traductor y de su editor— la existencia de un proceso social que lo induzca. Esta rapidez y precisión de la reflexión permite a algunos investigadores hablar sobre una validez predictiva e una "proactividad" de los hechos literarios traductológicos en relación con los procesos sociales¹⁷⁹ —en otras palabras, sobre que el hecho de que se traduzca con más frecuencia uno u otro tipo de textos culturales permite predecir ciertos procesos en la sociedad—.

Segundo, el traductor durante la traducción inevitablemente altera el texto, lo actualiza para el contexto histórico-cultural en el que existe, y las características de estas alteraciones pueden ser bastante indicativas para el investigador. Así, en el libro de Obolénskaya se citan muchos ejemplos de la "actualización" de los clásicos rusos acorde a las necesidades de la sociedad hispanohablante de la época de la traducción, por ejemplo su "romantización" en América Latina del siglo XIX o la simplificación de su vocabulario en las traducciones modernas¹⁸⁰.

Y aún más interesante es el tema de la traducción poética. Como ya hemos constatado en los capítulos anteriores, la esencia misma de la poesía —la existencia de un alto contenido del componente transracional (*zaum*) en el texto poético— hace muy difícil su traducción. Pero, a su vez, este *zaum* permite reflejar la realidad de forma muchísimo más concentrada que un texto en prosa. A veces se necesita solo un verso para decir algo que podría necesitar para su expresión centenares de páginas en prosa. La inevitable tergiversación del texto poético durante la traducción también puede darnos algunas pistas sobre las necesidades estéticas y los gustos del público del idioma meta en la época de su realización.

Por ello la traducción poética —especialmente la traducción de la poesía de la época del cambio social— es un material muy interesante para la sociología de la literatura. A pesar de compartir, como cualquier otro material literario, la "desventaja" de su inconmensurabilidad e, muchas veces, la "inmaterialidad" de su interacción con la

¹⁷⁹ Véase, por ejemplo: Burdeus, María Dolores; Verdegal, Joan, "Claves para una sociología de la traducción de narrativa a partir de COVALT (1990-2000)" en *Meta: Journal des traducteurs*; vol. 50, no. 4 2005.

¹⁸⁰ Оболенская, Юлия, *Диалог культур и диалектика перевода: судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке*, Москва, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 1998.

sociedad, este campo añade una opción más al abanico de las posibilidades de los estudios sociales de esta materia tan delicada y a veces intangible.

La traducción poética en el contexto de la sociología de la literatura: aportaciones posibles

En este trabajo no pretendemos crear un método universal para los estudios sociológicos del arte, sino explorar esta interesantísima esfera de la traducción poética, basándonos en el material creado por y durante uno de los cambios sociales más bruscos, revolucionarios y crueles de la historia de la humanidad —la Revolución Rusa—.

El interés hacia estos textos aparece y desaparece en los países hispanohablantes a lo largo de los últimos cien años. La carga emocional y social de la poesía rusa de la Edad de Plata era altísima, plasmando y expresando una época difícil del cambio social, y, evidentemente, esta carga hacía una especie de eco a la hora de elegir las obras rusas para la traducción. Por eso el interés hacia estos textos tiene unas tendencias y unos patrones bien visibles: así, por ejemplo, en España podemos vincular un importante período de crecimiento de la tendencia de traducir las obras rusas del principio del siglo XX con los últimos años del gobierno de Franco y los primeros años de la Transición (a partir de la segunda mitad de los 60 y hasta los primeros de los 80), y luego, durante la época de una relativa estabilidad democrática de los primeros años del siglo XXI, este interés se disminuye; existen también sus propios "altibajos" para cada poeta y cada corriente literaria, así como para cada país de habla hispana y cada periodo histórico.

Evidentemente, estudiando la reflexión de los procesos sociales en la traducción y sus diferentes aspectos, tendremos que enfocarnos no solo en los textos traducidos, sino también en las características de los textos originales y de su contexto histórico-social. Lo último sería especialmente importante teniendo en cuenta que en la literatura de habla hispana —especialmente en la teoría de literatura y no en los estudios de carácter puramente histórico— muchos aspectos de este período, así como algunos de sus acontecimientos culturales y literarios, simplemente no están reflejados o se reflejan de forma parcial e insuficiente.

También es importante mencionar que tanto el volumen como la calidad de las traducciones de la poesía rusa al español en general no son tan altos como en muchas otras lenguas. Miles de poemas rusos se quedan sin traducir al idioma de Cervantes o se traducen a través de un tercer idioma "mediador" (normalmente inglés o francés, que tienen una tradición de traducciones del ruso mucho más arraigada y desarrollada). Muchas veces la traducción se realiza con una pérdida importante no solo del componente

transaccional, sino de una simple correspondencia de la carga semántica del texto (en otras palabras, las traducciones están repletas de errores de todo tipo). Los manifiestos y los artículos de los teóricos de la poesía de la Edad de Plata, traducidos al inglés por varios autores, citados y publicados en docenas de libros, todavía son desconocidos para el lector español.

Lo mismo se podría decir respecto de la crítica literaria española: muchas veces se quedan sin reflejar o se reflejan solo parcialmente los importantísimos aspectos del contexto sociocultural, como, por ejemplo, la inconcordancia de las tradiciones poéticas rusas y españolas o los factores de la cultura nacional difícilmente entendibles desde el punto de vista de un contexto cultural diferente (verbigracia, pensamiento religioso y teológico ortodoxo o el folclore del campesinado ruso reflejado en la poesía culta).

Por ello, además de estudiar las características propias de la traducción poético-literaria como *cosa en sí*, el presente trabajo se escribe para llenar (por lo menos en la medida que se pueda hacerlo en un solo trabajo de un volumen limitado) este vacío.

Capítulo II. La Edad de Plata rusa como un fenómeno sociocultural

Edad de Plata: origen del término

Tradicionalmente la autoría del término *Edad de Plata* referente a la cultura rusa se atribuye al filósofo Nikolái Berdyáev y a los escritores Nikolái Otsup y Serguéi Makovski. Sin embargo, ni Otsup ni Berdyáev fueron los primeros: es más, Berdyáev realmente ni siquiera utiliza esta expresión.

El término *Edad de Plata* originalmente se remonta a la Antigüedad, al poema de Hesíodo *Los trabajos y los días* (donde la historia de la humanidad se divide en las Edades de Oro, de Plata, de Cobre y de Hierro) y a las *Metamorfosis* de Ovidio. En Rusia desde el principio del siglo XIX en el ámbito literario y poético se utilizaba el término *Edad de Oro* refiriéndose a la época de Pushkin y Lérmontov. Más tarde, en las obras de Vladimir Soloviev (*Impresionismo del pensamiento*, 1897¹⁸¹) y Vladimir Rózanov (*A 20 años de la muerte de Iván Sergéyevich Turgénev*, 1903¹⁸²) el término *Edad de Plata* aparece por primera vez, y en principio está relacionado con la generación de los poetas de los años 1840-1880 (Iakov Polonski, Nikolái Nekrásov, Fiodor Tyútchev, Afanasy Fet, Konstantín Slucevski...)

La "redirección" del término y su vinculación con la época de las primeras décadas del siglo XX ocurre mucho más tarde. Antes de la publicación de los trabajos de Omry Ronen^{183, 184} se consideraba que el primero en utilizar el término *Edad de Plata* en el contexto del siglo XX fue el poeta y crítico literario de la emigración rusa Nikolay Otsup^{185, 186} en la década de 1930. Pero dentro del país la utilización del término *Edad de Plata* con la referencia a la cultura literaria de principios del siglo XX cuenta con unos 15 años más de historia.

¹⁸¹ Соловьев, Владимир, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва, Книга, 1990. págs. 366-371.

¹⁸² Розанов, Владимир, *О писательстве и писателях*, Москва, Республика, 1995.

¹⁸³ Ronen, Omry, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem, The Magnes Press of the Hebrew University, 1983.

¹⁸⁴ Ronen, Omry, *Серебряный век как умысел и вымысел*, Moscow, O.G.I., 2000.

¹⁸⁵ Оцуп, Николай, "Серебряный век", en la revista *Числа*, под ред. Николая Оцупа. Кн. 7-8. Париж, 1933.

¹⁸⁶ Оцуп, Николай, *Современники*, Paris, Imprimerie Coopérative étoile, 1961.

Según Omry Ronen, el primero en usar este término fue el escritor Ivanov-Razumnik (que escribía bajo el seudónimo de Ippolit Udushiev)¹⁸⁷ en el medio de la década de 1920. Él diferenciaba en la literatura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX dos épocas: la generación de los simbolistas "mayores" y realistas (Edad de Oro) y la generación de mladossilistas y otras corrientes literarias que surgieron en 1910-1920 (Edad de Plata). Luego la expresión aparece en las memorias de Vladimir Piast¹⁸⁸ en 1929; en este trabajo Vladimir Piast (Pestovski) ofreció una teoría del cambio de las generaciones en cualquier cultura. Según él, cada época cultural pasa por dos períodos de su desarrollo: Edad de Oro y Edad de Plata, separados entre sí por unos 20 años de diferencia. Para los principios del siglo XX estas dos generaciones están representadas por los poetas nacidos en los años 1860 (Fiodor Sologub, Konstantín Balmont...) y en los años 1880 (Alexandr Blok, Anna Ajmátova, Vladímir Mayakovski...)

También hay que mencionar que esta expresión se hizo famosa gracias a las memorias del crítico de arte y poeta Serguei Makovsky¹⁸⁹ y su libro "En el Parnaso de la Edad de Plata" (1962), quien atribuía la autoría del término a Nikolái Berdiáyev¹⁹⁰. A partir de los años 60 el uso del término *Edad de Plata* en relación con todo el desarrollo de la literatura rusa en el primer cuarto o primer tercio del siglo XX, desde los simbolistas mayores y hasta el declive de la vida literaria durante la época de Stalin se extiende por toda la ciencia de literatura fuera del país, y a partir de los años 80 también se usa ampliamente en los trabajos de los investigadores rusos. Respectivamente, el término *Edad de Oro* se vincula definitivamente con los principios del siglo XIX, la época de Pushkin y Lérmontov.

¹⁸⁷ Ипполит Удушьев [Иванов-Разумник, Разумник]. "Взгляд и Нечто. Отрывок. (К столетию Горя от ума)", en *Сборник статей*. Ленинград, Мысль, 1925, p. 154.

¹⁸⁸ Пяст, Владимир, *Встречи*, Москва, Федерация, 1929.

¹⁸⁹ Маковский, Сергей, *На Парнасе "Серебряного века"*, Мюнхен, Изд-во Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962.

¹⁹⁰ Бердяев, Николай, "Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал 'Путь' (к десятилетию 'Пути')". en: *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2-х тт, т. 2. Москва, Искусство, 1994.

Características principales de la poesía de la Edad de Plata rusa

El final del siglo XIX y los primeros años del siglo XX fue la época del cambio social no solo en Rusia, sino en todo el mundo. El cambio siempre se refleja en el arte; es más, muchas veces, como podemos ver, el arte adelanta y presiente el cambio, y por ello desde las últimas décadas del siglo XIX surgen a la vez unas nuevas corrientes filosóficas y nuevas corrientes artísticas que intentan predecir y determinar las tendencias sociales.

Los poetas de la Edad de Plata empleaban y ponían en práctica tanto las ideas de los filósofos y escritores extranjeros, tales como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Oswald Spengler, como de las corrientes filosóficas nacidas en el terreno ruso. Entre los nombres más influyentes que determinaban el desarrollo del arte destaca el círculo de *La nueva conciencia religiosa* (Vasili Rózanov, Nikolái Berdyáev...), muy cercano a los poetas simbolistas¹⁹¹. Asimismo, se citaban, se desarrollaban y se ponían en práctica poética los trabajos de Vladimir Soloviev, Alexei Lósev, Pável Florenski, las obras de Fiódor Dostoyevski. Las ideas marxistas (especialmente en las primeras dos décadas del siglo XX) e incluso las escuelas místico-teosóficas (Elena Blavátskaya ¹⁹²) también contribuían al desarrollo de las nuevas formas de poesía y servían de sustrato alimenticio para los círculos literarios. La poesía y prosa de los simbolistas — Maksimilian Voloshin y Merezhkovski, Andréi Bely y Valeri Briúsov, así como las obras tempranas de Alexander Blok— muchas veces plasmaban el desarrollo y las críticas a las existentes corrientes filosóficas, ponían en práctica artística las conclusiones intelectuales, les conferían la "carne" del componente imaginativo y emocional.¹⁹³

El arte, a su vez, alimenta la filosofía. Sobre todo, esta retroalimentación se nota en la pintura¹⁹⁴ y la poesía. La época de la Edad de Plata se caracteriza por una enorme

¹⁹¹ Бердяев, Николай, "Самопознание", en *Наше наследие*, № 6, 1988.

¹⁹² Белый, Андрей, *На рубеже двух столетий. - Начало века. - Между двух революций*. Кн. 1-3. Москва, Художественная литература, 1989 - 1990.

¹⁹³ En este sentido, es muy indicativa la evolución poética de Andréi Bely (Para más información, véase en el libro: Белый, Андрей, *Собрание стихотворений 1914*. Подгот. А. В. Лавров. Москва, "Наука", 1997). Algunos de sus poemas tempranos, como, por ejemplo, *Vladimir Soloviev* (ibid., p.37) son dedicatorias directas a los filósofos de la época; sin embargo, a lo largo de los años y la evolución poética Bely está creando asociaciones más y más complejas de diferentes conceptos filosóficos, desarrollando al final prácticamente su propia teoría cosmogónica.

¹⁹⁴ Un clásico ejemplo de la influencia de la pintura al desarrollo del pensamiento filosófico es, por ejemplo, la obra de Nikolái Roerich; sus cuadros, pensados desde el principio para materializar y crear una imagen

cantidad de manifiestos literarios; estos, a veces agresivos y exageradamente extravagantes, pretendían determinar todo el desarrollo de la literatura, buscaban la forma de crear un concepto universal del arte. En ellos —y a veces de forma muy parecida a los eslóganes publicitarios modernos— se proclamaban las estipulaciones teóricas que determinaron el desarrollo de la teoría literaria rusa del siglo XX.

Estos postulados, tan revolucionarios como las pancartas de la misma época, muchas veces por sí mismos eran una especie de poesía, con sus rimas y eufonías, unas pintorescas metáforas y ritmos ocultos; la mayoría de estos manifiestos, creados por los poetas más grandes de la época (Vladimir Mayakovski, Nikolái Gumiliov, Ósip Mandelstam, Ígor Severyanin etc) eran un magnífico ejemplo de cómo la filosofía y la percepción social de la época puede plasmarse en una especie de pancarta literaria escrita muchas veces en forma del verso libre.

Como ya hemos mencionado en la Introducción, en el **Capítulo IV** de este trabajo hemos presentado una especie de edición bilingüe ruso-española de los manifiestos más importantes de la Edad de Plata rusa.

Al mismo tiempo, la poesía nueva alimentaba la ampliación de la imagen lingüística del mundo; era la época de traducciones al ruso de la poesía francesa y francófona (sobre todo Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck), de Henrik Ibsen y muchos otros. Por primera vez se hacen aproximaciones a la cultura oriental y "exótica" (la poesía de Nikolái Gumiliov, los *tankas* de Andréi Bely y, al final, la reevaluación de la propia cultura rusa, por ejemplo, en *Los escitas* de Blok). Los poetas viajan por todo el mundo, están en contacto con todas las corrientes literarias nuevas a escala mundial.

El poeta de la época de la Edad de Plata se veía como un creador de la nueva realidad, como un predicador, un profeta del futuro y de lo más alto del espíritu humano. Las grandiosas obras innovadoras, como, por ejemplo, la primera opera del *zaum* de los futuristas rusos, *La victoria sobre el sol* (1913) de Mikhail Matyushin con libreto de Alexei Kruchenykh, para el decorado de la cual fue creado el *Cuadrado negro* de Malevich¹⁹⁵, se veían como un reflejo de la futura evolución social.

visual a base del pensamiento filosófico-religioso, luego a su vez inspiraron a muchos filósofos del siglo XX. Para más información véase, por ejemplo: Букин, Александр Олегович, *Творчество Н. К. Перуха в культурном взаимодействии России и Индии*, Саранск, Саранский университет, 1999 (Tesis doctoral).

¹⁹⁵ Para más información, véase Bartlett, Rosamund; Dadswell, Sara, *Victory Over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Exeter, University of Exeter Press, 2012.

Todo esto inicia la importante reflexión teórica de las dos escuelas formalistas, de Moscú (*Círculo lingüístico de Moscú*, fundado en 1915 por Román Jakobson) y San Petersburgo (OPOIAZ, siglas rusas de la *Sociedad de Estudios del Lenguaje Poético*, constituida por Shklovski, Eikhenbaum y otros). Como dice José María Pozuelo Ivancos, "Descontentos con la crítica decimonónica impresionista (toda ella solo impresiones de lectura trufadas con elementos biográficos de los autores) y entusiasmados por el nuevo cientifismo, estos jóvenes procuran hacer de la literatura una ciencia autónoma, con unos planteamientos inmanetistas, y cuyo objeto de estudio es la literariedad"¹⁹⁶.

Es imposible cerrar los ojos ante el hecho de que un período del apogeo artístico y espiritual se llevaba a cabo bajo el signo del cataclismo nacional, del cambio social sin precedentes. De ahí que haya en la poesía de este período los motivos de la tragedia, la adivinación¹⁹⁷, el ocaso y, —más tarde, en la generación joven de los años 1900-1920— de la búsqueda de caminos nuevos, del optimismo (a veces utópico) relacionado con los cambios revolucionarios. No en vano la época más activa de la Edad de Plata coincidió con un corto período de relativa tranquilidad y a la vez el relajamiento de la censura después de la revolución de 1905, cuando el zar Nicolás II se vio obligado a conceder un parlamento o "duma" con diputados elegidos a través de elecciones libres. Era un proceso parecido a la apertura de una caldera llena de vapor, y este ascenso de la energía creativa iba en paralelo con la descomposición social y política y luego revolución y reconstrucción.

Los poetas se sentían también representantes y agentes del cambio social, defensores de las tendencias progresistas y críticos de los problemas existentes de la sociedad. De eso proviene una enorme carga social de la poesía de la Edad de Plata, percible claramente no solo en las obras de los poetas que se proclamaban directamente como defensores de las clases sociales bajas (por ejemplo, los *nuevos campesinos* —Serguei Yesenin, Nikolái Kliúyev, Serguei Klichkóv, etc.), sino incluso en los poetas en principio "extrañados" de la lucha social de la época, que antes de la revolución se dedicaban principalmente a los aspectos estéticos y filosóficos de la poesía (Andrei Bely, Iván Bunin o Alexander Blok); en algunos casos, por ejemplo de Anna Akhmátova,

¹⁹⁶ Pozuelo Yvancos, José María, y otros (ed.), *De re poética: homenaje al profesor Manuel Martínez Arnaldos*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones 2015, p. 574.

¹⁹⁷ Los más emblemáticos en este sentido son tanto los famosísimos versos de Blok *En la casa vecina son amarillas las ventanas...* (En ruso, *В соседнем доме окна желты*), La colección *Pozo de plata* (en ruso, *Серебряный колодец*) de Andrei Bely, el poema *Mendigo del pueblo* (el primer poema publicado) de Iván Bunin, escrito incluso antes del comienzo de la Edad de Plata (1886) etc.

incluso la huida de la problemática social se hace indicativa y casi demostrativa¹⁹⁸ (recordando las palabras de Gueorgi Plejanov ya citadas en este trabajo y muy conocidas en la época, que la tendencia hacia el "arte por el arte" surge en el terreno del desacuerdo insoluble con el medio social)¹⁹⁹.

Reflejando la realidad social, con sus partidos y grupos políticos, los poetas también formaban círculos y movimientos artísticos; simbolismo (dividido, a su vez, en simbolistas mayores y menores), acmeísmo, diferentes ramas del futurismo, la poesía de los *Nuevos campesinos* ... Cada grupo se proclamaba como el representante del arte más vanguardista, más valioso para la modernidad, como el único camino hacia el ideal artístico. La productividad artística de cada uno de ellos era enorme, tomos y tomos de poesía que se publicaban muchas veces en muy pocos años.

Después de la revolución de 1917, estos círculos y grupos fueron destruidos. Algunos de los poetas se marcharon del país para seguir viviendo en el exilio, algunos pronto fueron aniquilados por el régimen nuevo y algunos, por la convicción o por el miedo, se convirtieron en sus apologetas y creadores de su instrumentación propagandista. A pesar de ello, incluso los partidarios más entusiasmados de la revolución fueron, de una u otra forma, devorados por la máquina estalinista de los años treinta: se suicidaron Vladimir Mayakovski y Serguei Yesenin (sin mencionar docenas de suicidios de los poetas menos famosos), murió Alexander Blok y Velimir Jlébnikov, fue fusilado Nikolái Gumiliov²⁰⁰...

También había muchos poetas quienes no pertenecían a ninguna corriente, pero tenían su estilo propio e incomparable. Son, por ejemplo, Vladislav Jodasévich y Marina Tsvetáyeva. Pero en el panorama turbio de la época estos eran más bien una excepción que una tendencia.

El lienzo de la Edad de Plata era impresionante, complicado, contradictorio, pero inmortal e inconfundible. Era el espacio artístico, lleno de brillo y ansiado de la belleza y autoafirmación; un reflejo, fiel y bello a la vez, de la realidad, del irrepetible proceso social de una magnitud jamás vista en la historia. El esplendor de los 1880, el

¹⁹⁸ En el caso de Anna Ajmátova, especialmente hay que recordar que su poesía tardía (sobre todo *Requiem*) y sus recuerdos de la época cuando ella escribía principalmente los poemas de amor y no reflejaba en su poesía casi nada de la realidad social (desde sus primeros versos y hasta los años 20), *El año mil novecientos trece* (en ruso *Тысяча девятьсот тринадцатый год*, escrito en 1944), se llenan de esta carga.

¹⁹⁹ Plejánov, Yuri, *El arte y la vida social* (trad. Jorje Korsunsky), Barcelona, Editorial Fontamara, 1974, p. 44.

²⁰⁰ Los difíciles destinos de los poetas de la Edad de Plata después de la Revolución están descritos en el magnífico libro de Roberto Echavarrén: Echavarrén, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011.

presentimiento del declive de los 1990, la primera década turbia del principio del siglo XX y la Revolución de 1905, la Primera Guerra Mundial, la Revolución de 1917, la construcción de una nueva sociedad... todo le cayó a una sola generación. De aquí proviene esta enorme variedad de estilos, de pensamientos, de conceptos estéticos, de desesperación y esperanza.

Estas revoluciones, a pesar de compartir bastantes rasgos con los movimientos artísticos de la misma época del resto del mundo —muy populares entonces y famosos hasta ahora—, y destacarse entre ellas tanto por su unicidad y autenticidad como por la magnitud de talento de sus representantes, nunca consiguieron un público fuera de Rusia comparable al que obtuvieron, por ejemplo, los escritores del período anterior: Tolstói, Dostoyevski, Chékhov etc. Quizá una de las razones sea que la mayor parte de la innovación poética de esta época pertenecía al campo del *zaum*, del componente transracional, transducible pero no traducible.

A pesar de ello, la Edad de Plata rusa sigue siendo, quizás, el período más creativo en la historia de la poesía rusa e incluso más revolucionario que la Edad de Oro del siglo XIX. Y esperamos que la enorme cantidad de trabajos sobre esta época —tanto traducciones como publicaciones de teoría literaria y biografías— que aparece en los últimos años, ayude a descubrir este tesoro cultural al lector hispanohablante.

Marco cronológico de la Edad de Plata rusa

El marco cronológico de este fenómeno sigue siendo controvertido. La *Edad de Plata* abarca, tradicionalmente, el período comprendido entre los años finales de la última década del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX.

Pero, aunque los investigadores son casi unánimes en la definición del principio de este período (atribuyéndolo a la aparición de los primeros trabajos teóricos de Dmitri Merezhkovski y las publicaciones de poesía de Valery Briúsov en la década de 1890), la definición del final del mismo es el asunto lleno de controversias y está determinada, sobre todo, por el punto de vista histórico-filosófico de cada investigador, por el estudio de la Edad de Plata como una corriente artístico-filosófica, como la búsqueda de nuevos medios artísticos dirigida más bien por los factores internos del desarrollo de la filosofía y literatura o, por el contrario, como un reflejo del enorme cambio sociocultural de esta época.

Dependiendo de eso, el final de la Edad de Plata puede atribuirse:

- 1) A 1917, el año de la Revolución²⁰¹;

²⁰¹ Por ejemplo, en Рапацкая, Людмила, *Искусство серебряного века*, Москва, ЗАО, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2003. Esta fecha también se cita en la mayoría de las antologías y libros de texto rusos (tanto de bachillerato como universitarios), incluso en algunos trabajos bastante importantes, por ejemplo, en Gasparov, Mijail (ed.), *Русская поэзия "серебряного века", 1890-1917: Антология*, Москва, Наука, 1993. En este caso los investigadores se ven obligados a dar algún nombre al período de los años 1917-1934, y en la mayoría de los casos se inclinan a la denominación "el devenir de la literatura soviética" (*формирование советской литературы*). Según nuestra opinión, a pesar de una influencia drástica de la revolución de 1917 en la filosofía rusa y en toda la vida cotidiana, en la poesía esta división es más bien artificial; después de 1917 todavía siguen creándose y desarrollándose las nuevas corrientes, se publican los nuevos manifiestos, el radicalismo de la búsqueda artística todavía no está condicionado por la censura soviética. Muchas obras que por su estilística y autoría pertenecen a la época de la Edad de Plata fueron creadas después del año 1917, y al revés, en muchos aspectos la poesía soviética se alimenta de la Edad de Plata (especialmente de los futuristas y de los nuevos campesinos) e incluso de los períodos más tempranos de la poesía rusa (Nicolái Nekrásov) hasta tal punto que se puede decir que su tradición surge mucho antes de la revolución.

2) Al período comprendido entre 1921 y 1923 (suicidio de Blok y fusilamiento de Gumiliov, "el barco filosófico" que llevó al exilio a muchos representantes de la vida cultural rusa),^{202,203,204}

3) A 1930 (el suicidio de Vladímir Mayakovski)^{205, 206}.

4) A 1934 (I Congreso de Escritores Socialistas de 1934, proclamación del realismo socialista como la única forma progresiva del arte y prohibición de cualquier otra corriente literaria), y la muerte de Andréi Bely²⁰⁷.

Algunos investigadores insisten en la primera opción, afirmando que, a partir de 1917 y con el inicio de la Guerra Civil, el círculo poético y literario que formó este período ha dejado de existir. Pero en la década de 1920 e incluso a principios de los años 1930 todavía están vivos los que crearon este fenómeno, ellos siguen trabajando, publicando nuevas obras, evolucionando y reflejando los procesos sociales y culturales de la época. En esto se basa la opinión de que el fin de la Edad de Plata rusa corresponde a los años 30, cuando Stalin fortalece el control ideológico sobre la literatura.

Para los fines del presente trabajo, tenemos que utilizar una interpretación un tanto diferente de este período. Tenemos que excluir de nuestro análisis los movimientos creados a partir de mediados de 1920, porque tienen muy poca importancia para los fines de este trabajo (por ejemplo, tanto en los últimos grupos de acmeísmo como en la obra de los *Hermanos de Serapión* (*Серрапионовы братья*) o en las etapas tardías de *LEF* (*ЛЕФ*, siglas del *Левый фронт искусств* o *Frente de Izquierda de las Artes*) ya no aparece ningún nombre nuevo que fuera reflejado en las traducciones al español).

Pero a la vez tenemos que incluir en el material estudiado todas las obras de los poetas que estaban en la creación de la época de la Edad de Plata, aunque cronológicamente estas obras sobresalgan del marco determinado por los teóricos de la literatura. Eso se debe al hecho que en la mayoría de las colecciones de poemas traducidas al castellano los versos de cada poeta se publican sin ninguna limitación cronológica; en

²⁰² Por ejemplo, en Лейдерман, Наум; Липовецкий, Марк, *Современная русская литература. Новый учебник по литературе в 3-х книгах*, Москва, Едиториал УРСС, 2001.

²⁰³ Кормилов, Сергей, *История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные имена: Учебное пособие для филологических факультетов университетов*, Москва, МГУ, 2008.

²⁰⁴ Эпштейн, Михаил, *Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков*, Москва, Советский писатель, 1988.

²⁰⁵ Червинская, Ольга, *Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции*. Черновцы, Alexandru cel Bun, Рута, 1997.

²⁰⁶ Шапавалов, Михаил, "О 'серебряном веке' русской поэзии", en la revista *Литература в школе*, № 2, 1991.

²⁰⁷ Давыдова, Татьяна, *Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция*, Москва, "Флинта", 2005.

otras palabras, por ejemplo, en una colección de poemas de Anna Ajmátova en castellano a veces se incluyen los poemas de 1912-1914 así como su *Requiem*, terminado solo en 1962²⁰⁸.

Y tanto las características de estas traducciones como el interés hacia ellas en el público hispanohablante en general están determinados, en nuestra opinión, por los mismos factores. Una época de grandes cambios genera las obras y forma a las personas que reflejan el cambio social, y luego sigue reflejándose en las obras de estas personas incluso cuando ya pertenece al pasado. En el proceso de asimilación por otra cultura no es tan importante el año de la publicación del poema sino el mensaje y el valor artístico que transmite, por eso nos resultaría difícil —y, sobre todo, no tendría ningún sentido— dividir el conjunto de la herencia artística traducida solo guiándonos por el marco cronológico definido dentro de la cultura del texto origen.

Por la misma razón no incluimos en el panorama a Boris Pasternak: aunque de joven participaba en la vida poética de la Edad de Plata, entonces todavía se consideraba como un poeta de segundo plano; su poesía se hace famosa ya junto con su prosa, hacia finales de los 50, cuando se publica *Doctor Zhivago*; para los traductores españoles y fuera del contexto cultural rusohablante sería más bien representante del arte soviético más tardío, como Mijail Shólojov o Mijaíl Svetlov, e incluso en las colecciones de poemas muchas veces se publica aparte, en la categoría del arte soviético.

En este trabajo nos gustaría también establecer explícitamente los paralelismos entre los eventos de la historia nacional y los movimientos artísticos. Muchas veces incluso en los trabajos rusos el legado artístico de la Edad de Plata se estudia fuera de su contexto histórico, a pesar de que la mayor parte de los acontecimientos literarios (especialmente en esta época, cuando por primera vez el vínculo entre el desarrollo artístico y social se proclama y se manifiesta conscientemente) están determinadas de forma directa y evidente por los eventos históricos.

Por ejemplo, es obvio que la aparición de la corriente literaria de *Nuevos campesinos* (*Новокрестьянская поэзия*) está vinculada con la destrucción del estilo de vida tradicional del campesinado ruso, así como los futuristas aparecen en principio como

²⁰⁸ Así, por ejemplo, en el libro: Akhmatova, Anna, *Réquiem y otros escritos*, Traducción de José Manuel Prieto. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, Junto con el *Requiem* aparecen los poemas escritos desde 1912.

Sobre la creación y la publicación de *Requiem*, véase, por ejemplo: Василевская, Ольга, "...Под звон тюремных ключей": 'Реквием' Анны Ахматовой: из истории создания и издания", en la revista *"Наше наследие"*, Москва, № 102, 2012.

reacción a la Revolución de 1905 y luego actúan como anunciadores y precursores de la Revolución de 1917; el cierre de la *Academia del verso* simbolista está vinculado con el principio de la Primera Guerra Mundial, y el poema *Los Doce* de Blok con la reacción a los eventos de 1917 y el principio de la Guerra Civil, etc.

Para hacer más fácil la orientación en este período histórico y en la cronología de la Edad de Plata Rusa, aquí reproducimos una tabla cronológica de esta época.

Tabla cronológica de la Edad de Plata rusa. 1892 – 1933

Año	Historia de Rusia	Eventos de la vida literaria y poética
1892	Epidemias y hambruna de 1891-1892 en las regiones agrícolas; rápida industrialización; primeros tranvías en las grandes ciudades	Publicación del libro de Merezhkovski "Símbolos". Comienzo de la Edad de Plata. Nacimiento de Marina Tsvetáyeva.
1893		Nacimiento de Vladimir Mayakovski
1894	Comienzo del gobierno de Nikolái II, el último emperador de Rusia	
1895		Primeras colecciones de poemas de los simbolistas rusos; nacimiento de Serguei Yesenin
1896		
1897		
1898	Creación del partido social-democrático ruso	
1899		
1900		
1901		
1902	Creación del partido social-revolucionario	<i>Versos de la bella dama</i> de Blok
1903		Los poetas campesinos (mayores) se unen al grupo literario-musical <i>Súrikovski kruzhok</i> .
1904	Desde el 27 de enero de 1904 y hasta el 23 de agosto de 1905: Guerra Ruso-Japonesa.	
1905	9 de enero: El domingo Sangriento. Primera Revolución Rusa. Rebelión del acorazado "Potiomkin", Manifiesto del 17 de octubre de 1905.	
1906	Primera y segunda Duma (senado). Primera ola de emigración de la intelectualidad rusa; terrorismo masivo	
1907	El Golpe de Estado de 3 de junio. Disolución de la Segunda Duma. Gobierno de Stolypin y comienzo de sus reformas económicas.	
1908	Desastrosa inundación en Moscú. Reforma escolar anti-judía, que afectó a muchos futuros poetas de la Edad de Plata Por ejemplo, Ósip Mndelshtam).	

1909	Intervención militar en Persia.	Creación de <i>Academia del verso</i> (<i>Академия стиха, Общество ревнителей художественного слова</i> (OPXC), club de los simbolistas de Moscú
1910	Muerte de León Tolstoi	La primera exposición de pintura <i>Bubnovi Valet</i> . Primeros artículos precursores del acmeísmo; primeros manifiestos de los futuristas, publicación de <i>Sadok Sudei</i> . Las primeras publicaciones de Marina Tsvetáyeva
1911	Asesinato de Stolypin	Las primeras publicaciones de Anna Ajmátova,
1912	Aparente estabilidad, una mejoría importante de la situación económica, limitación de la censura política; crecimiento cultural, aparición de las nuevas revistas literarias, teatros. Sale el primer número del periódico <i>Pravda</i> (1912).	Creación de <i>Gremio de poetas</i> (acmeísmo). Aparición de varios manifiestos de esta corriente. Publicación del manifiesto y de la colección de poemas <i>Bofetada al gusto del público</i> (primera publicación de VBladimir Mayakovski)
1913		El artículo de Ósip Manderlsta <i>La mañana del acmeísmo</i> ; los más famosos manifiestos de los futuristas: <i>Palabra como tal</i>
1914	19 de julio - Rusia entra en la I Guerra Mundial (le declaran la guerra el Imperio alemán y Austria-Hungría)	Cierre de <i>Academia del verso</i> ; los cubofuturistas y los ego-futuristas (Ígor Severyanin y otros) en el manifiesto <i>Id al infierno</i> abandonan los "apodos aleatorios" ego- y cubo-, y se fusionan en una sola compañía literaria de futuristas.
1915	Retirada del ejército ruso. Pérdida de Polonia.	
1916	Victorias en Hungría (Brusilov). Las pérdidas del ejército ruso ya se acercan a tres millones de víctimas. Hiperinflación y hambruna en el territorio ruso.	Creación de OPOYAZ
1917	Segunda revolución rusa: febrero de 1917 – rebelión en Petrogrado y la formación del Gobierno provisional; el 25 de octubre (7 de noviembre según el calendario georgiano) el partido bolchevique derroca al Gobierno provisional.	Disolución de <i>Gremio de poetas</i>
1918	Tratado de paz de Brest-Litovsk con Alemania; Guerra Civil Rusa, comienzo de la emigración masiva ("emigración blanca"). Traslado de la capital de Rusia de San Petersburgo (Petrogrado) a Moscú.	<i>Los Doce</i> de Alexander Blok. Fundación de la Orden de imaginistas.
1919	Guerra Civil, hambruna, construcción intensiva de la nueva sociedad en las grandes ciudades. Proyectos sociales	Manifiestos de los imaginistas. Emigración de Vladimir Nabokov.
1920		El intento de recrear <i>Gremio de poetas</i> .

	utópicos. "Comunismo de guerra". Creación del sistema GULAG.	Emigración de Balmont
1921	Hambruna en Povolzhie. Nueva política económica (Новая экономическая политика, НЭП). Aparición de los nuevos ricos, estabilización económica. Boom editorial.	Condena de muerte para los representantes de la intelectualidad "contrarrevolucionaria" de Petrogrado (San Petersburgo). Entre los condenados y fusilados está Nikolái Gumiliov. Muere Alexandr Blok.
1922	Fin de la Guerra Civil. Creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Yosef Stalin ocupa el puesto del Secretario General del partido comunista. "Barco filosófico" (la expulsión del país de los más brillantes intelectuales "contrarrevolucionarios")	Emigración de varios poetas de la Edad de Plata, entre ellos Marina Tsvetáyeva. Fundación de LEF (frente de izquierda de las artes)
1923	La capitulación de las últimas agrupaciones del ejército blanco (Pelyaev, cerca del Mar de Ojotsk).	
1924	Muerte de Vladimir Lenin	Muerte de Valeri Briúsov. Disolución del grupo de imaginistas.
1925	León Trotsky dimite del puesto de narkom de asuntos militares y marinos y encabeza <i>Oposición de izquierda</i> . Muertes de los líderes de la Guerra Civil: asesinato de Grígori Kotovsky, Mijaíl Frunze.	Suicidio de Serguei Yesenin (25 de diciembre). Disolución de OPOYAZ.
1926	Formación de <i>Oposición de izquierda</i> (León Trotsky, Grígori Zinóviev, Lev Kámenev y otros)	
1927	Fin de la Nueva política económica. Protestas y manifestaciones de los partidarios de la Oposición. Fin de la Oposición.	Creación del grupo de Oberiutas (ОБЭРИУ) en Leningrado
1928	Comienzo de la primera <i>Piatiletka</i> (Plan Quinquenal)	Disolución de LEF
1929	Trotsky se expulsa de la URSS. En los periódicos se condena también la nueva Oposición de la derecha (Nicolái Bujarin). Comienzo de la colectivización.	
1930	Aparición del Sistema de GULAG	Suicidio de Vladimir Mayakovski (14 de abril).
1931	Prohibición de la música de Rakhmáninov. Destrucción de la Catedral del Cristo Salvador.	Disolución del grupo de Oberiutas. Arresto de Daniil Jarms.
1932	23 de abril. La Orden del Comité Central del Partido Comunista Soviético "Sobre la modernización de las organizaciones literarias y artísticas". Se quedan disueltas todas las organizaciones artísticas existentes, en su lugar se crean las "uniones" con una subordinación directa al gobierno del partido comunista. El realismo socialista se proclama como el único estilo y método artístico permitido.	

	Aparición de la "Plataforma de Ryutin", que reclamaba la dimisión de Stalin. Sus partidarios, Ryutin, Kámenev y Zinóviev luego estarán excluidos del Partido comunista y fusilados.	
1933	Hambriña en Ucrania (Golodomor)	Iván Bunin – Premio Nobel de Literatura. Osip Mandelshtam escribe su famoso epigrama contra Stalin ("Мы живем, под собою не чуя страны")
1934	Asesinato de Serguei Kirov; principio de la Gran Purga.	Muerte de Andréi Bely (8 de enero de 1934). Deportación de Mandelshtam.

Capítulo III. Vida poética de la Edad
de Plata rusa y su reflejo en las
traducciones al español

Poesía de la Edad de Plata y sus traducciones: a modo de introducción

En este capítulo, además de hablar directamente de las traducciones al castellano, presentamos una breve sinopsis de las corrientes literarias, mencionamos las obras más importantes así como los datos bibliográficos y la trayectoria artística de algunas personas que formaron el núcleo espiritual de la Edad de Plata rusa, que eran y son los más conocidos en la cultura rusa. Sin embargo, tenemos que subrayar que el peso de cada una de esas corrientes, así como la fama de los poetas quienes las formaban, fuera de las fronteras de su patria es diferente en diferentes países, y muchas veces su impacto y su valor para la tradición poética rusa no se refleja igual en otras culturas.

Vladimir Mayakovski, por ejemplo, en la cultura hispanohablante se convirtió en una referencia absoluta, con una inmensa cantidad de libros bibliográficos, citas y traducciones al español que supera, quizás, la suma total de las publicaciones españolas de todos los otros poetas rusos de la misma época; sin embargo, en Rusia de la Edad de Plata fue solo "primero de los iguales". Velimir Jlébnikov, uno de los cubofuturistas más vanguardistas (y considerado por Mayakovski como su maestro), en cambio, es prácticamente desconocido en el mundo hispanohablante y tiene muy pocas publicaciones de su poesía en castellano. Durante nuestra investigación no hemos podido encontrar ni una sola traducción —ni poética, ni tampoco en prosa— de Vyacheslav Ivanov, uno de los simbolistas más importantes de la Edad de Plata rusa, el fundador de *Academia del Verso* y el propietario de la famosa *Torre*, el centro de la vida literaria moscovita de la época. Al mismo tiempo, hemos localizado bastantes traducciones de las biografías en prosa de Dmitri Merezhkovski (y casi ninguna traducción poética), a pesar de que en su patria su poesía y sus artículos filosóficos y literarios se valoran mucho más. Tampoco están bien representados Serguei Yesenin o Osip Mandelshtam. Incluso la cantidad de las traducciones de Marina Tsvetáeva, aunque son bastantes en español, no es comparable con la abundancia de sus traducciones al francés (unas 40 ediciones solo de la editorial *Éditions Clémence Hiver*).

Podríamos suponer que estas diferencias están determinadas por varios factores, desde el factor social (la proximidad a las tendencias de los gustos e intereses del auditorio meta de la sociedad receptora y al discurso dominante) y hasta los rasgos puramente

literarios ("traducibilidad" del texto) o interculturales (el conocimiento y la facilidad del entendimiento del texto cultural por un representante de otra cultura).

Lamentablemente, sería difícil comprobar estas suposiciones desde la posición de atribución causal (explicando los nexos causales de forma empíricamente definitiva); esta clase de planteamientos, cuando intentamos explicar un fenómeno cultural tan complejo como la recepción de una etapa de desarrollo de una cultura por otra cultura en otra época, pertenece, más bien, a la sociología de la literatura vista del punto de vista de la teoría literaria. Y aunque fuese interesante demostrar todos los "porqués" de este tema, por ejemplo, con los métodos estadísticos propios de la sociología "pura", la complejidad y la heterogeneidad del material difícilmente podría permitirnos este planteamiento. Solo podemos constatar que la imagen de la Edad de Plata rusa, tal y como esta se refleja en la cultura de habla hispana, no solo es insuficiente, sino también muy deformada, estudiar estas deformaciones y a base de ellas sacar algunas conclusiones posibles sobre sus causas y consecuencias.

Para recopilar toda la información sobre las traducciones de la poesía de la Edad de Plata rusa, En el Anexo de este trabajo hemos reproducido las listas de todas las ediciones de la poesía rusa de este período en español, a veces (cuando fuera necesario para los fines de la presente investigación) estudiando también los artículos de la prensa y las publicaciones biográficas destinadas al lector masivo.

Tenemos que mencionar que nuestras listas, aunque son muy completas en la medida de lo posible, nunca pueden ser completadas a 100% por razones objetivas. Algunas ediciones raras, especialmente de principios del siglo XX, han conseguido pasar desapercibidos para los bibliotecarios, aunque a veces ocasionalmente pueden aparecer (muchas veces sin portada y datos bibliográficos) en una tienda de libros viejos; algunas tiradas fueron destruidas por completo (especialmente durante la época franquista) y, aunque se puede todavía encontrar alguna mención de ellas, a veces no tenemos sus datos bibliográficos completos ni tampoco podemos conseguirlas físicamente; y algunas ediciones modernas, sobre todo las electrónicas, tienen datos bibliográficos incompletos (a veces no está indicado ni el año ni el lugar de su publicación, y algunas, aunque se trata de libros que se pueden comprar a través de todas las librerías electrónicas, no tienen ISBN y por ello no están indexadas en los catálogos de las bibliotecas estatales).

Para componer las bibliografías, hemos utilizado las siguientes fuentes principales (consultadas para cada autor mencionado de forma obligatoria):

- Worldcat.org (www.worldcat.org)
- Google Books (<https://books.google.com>)
- BUN, buscador único bibliográfico (acceso desde el catálogo de la biblioteca de la UAM: <http://uam.summon.serialssolutions.com/>)
- Library of Congress (<https://www.loc.gov/>)
- Buscador de las ediciones raras de la Casa del Libro (www.casadellibro.com)
- Buscador universal para los libros en venta: <https://www.bookfinder.com>

También fueron consultados los catálogos de las siguientes bibliotecas:

- Biblioteca Nacional de España (www.bne.es)
- Biblioteca Estatal de Rusia (www.rsl.ru)
- Biblioteca rusa de la literatura extranjera (<http://libfl.ru/>)
- Biblioteca nacional de Argentina (www.bn.gov.ar/)
- Biblioteca nacional de Chile (www.bibliotecanacional.cl/)
- Dirección General de Bibliotecas UNAM (<http://bibliotecas.unam.mx/>)

(El resto de las bibliotecas nacionales de los países de América Latina se consultaban solo en algunas ocasiones, por no disponer de un catálogo electrónico con acceso remoto o por tener muy pocas publicaciones de los autores de la Edad de Plata rusa)

Para los fines de nuestra investigación, nos concentramos en las ediciones destinadas al lector masivo. No estudiamos los artículos teórico-literarios en las revistas especializadas, dado que el desarrollo de este género está determinado, más bien, por el interés científico que por la esperanza de que la edición sea interesante para el público. Por lo tanto, estas ediciones en menor medida reflejan las tendencias sociales y no son ilustrativas en el contexto de sociología de literatura.

Todas las ediciones listadas en el Anexo son reproducidas en orden cronológico, indicando aparte el año y el país de su publicación para hacer más evidentes las tendencias de popularidad de cada autor en diferentes países en cada período.

Y además de las traducciones, de todas formas, en cada sección dedicada a una u otra corriente literaria tendremos que por lo menos mencionar algunas figuras, tendencias

y obras, aunque estas no estén representadas en castellano casi de ninguna forma. En su época ellas jugaron un papel importante en el desarrollo de la poesía rusa, y sin ellas sería difícil entender el grado de novedad y la magnitud de otras figuras, quizás más conocidas para el lector hispanohablante.

Además, muchas veces la ausencia de algún hecho —en este caso, de la traducción— por si misma es significativa. Cuando un texto, la obra de un autor o una corriente literaria entera pasan desapercibidos y no aparecen en las publicaciones en otro idioma, esto puede significar dos cosas: una falta de interés o, en cambio, una enorme dificultad de comprender y transmitir el texto original, la "intraducibilidad" del mismo. Y aunque, como ya mostramos en los capítulos anteriores de este trabajo, el tema de "intraducibilidad" pertenece más bien al campo de los estereotipos, la existencia de este estereotipo indica casi siempre la existencia de una importante diferencia cultural o social. Y estudiando el original "omitido", a veces podemos hallar una información importante sobre la cultura que no lo aceptó, igual que estudiando las características del texto exitosamente interiorizado por la cultura destino.

Simbolismo

El simbolismo ruso (que tenía, desde sus orígenes, unas diferencias conceptuales con el simbolismo europeo) fue la primera de las corrientes de la Edad de Plata en general —y del modernismo en particular— que surgió en el suelo ruso y constituyó una reacción al estado de la sociedad rusa del final del siglo XIX, una época llena de contradicciones y marcada por la industrialización y la destrucción de los principios de la sociedad tradicional rusa.

Esta corriente literaria se aferraba a los vínculos tradicionales entre la religión y la vida cultural, tan característicos para toda la historia de Rusia; Según Shmónina y Benítez, fue "...un regreso emocional o pasional a la literatura mediante una estética que tomaba la polivalencia del símbolo como elemento creador, forjador y difusor de sus cosmovisiones intelectuales"²⁰⁹.

En comparación con el simbolismo francés de Mallarmé, Rimbaud o Baudelaire, esta corriente literaria en el suelo ruso desde su principio estaba, en muchos aspectos, contrapuesta a la estética decadente y vinculada al tema de la espiritualidad. Igual que el simbolismo europeo, se desarrollaba a base del interés sobre la nueva filosofía occidental (Schopenhauer y Nietzsche), pero no solo se basaba en ello. En el simbolismo ruso está menos estudiada, pero, por lo visto, también muy presente la influencia de otra corriente: la teosofía (además, más en la interpretación de Elena Blavátskaya, con una atención especial a los arquetipos de deidades y la aplicación a la vida real, más marcada que en la versión europeizada de Rudolf Steiner), especialmente notable en las obras tempranas de Andréi Bely y Aleksandr Blok²¹⁰.

El arte y sus símbolos fueron postulados como el camino más corto para buscar a Dios. Algunos lo veían como una búsqueda individual (sobre todo, el círculo moscovita de Valery Briúsov, Konstantín Balmont y otros), y algunos proclamaban el valor de la comunidad.

²⁰⁹ Shmónina, María; Cobos Benítez, Mario, "Acerca de la traducción al español del legado literario y crítico de los simbolistas rusos", en *Mundo Eslavo*, 9, 2010, págs. 68-80, p.68.

²¹⁰ Por ejemplo, en el libro Бекетова, Марина, *Воспоминания об Александре Блоке*, Москва, издательство "Правда", 1990, podemos encontrar varias menciones de los estudios teosóficos de los poetas simbolistas. Así, en la p. 76 de este libro se reproduce la famosa cita de Blok tomada de una carta a su madre: "Teosofía en nuestra época es, según lo visto, uno de los caminos reales para la cognición del mundo". (en ruso: "Теософия в наше время, по видимому, есть один из реальных путей познания мира...")

Para más información sobre esta influencia, véase, por ejemplo, Егорова, Маргарита, "Серебряный век и теософия", en la revista *Дельфис* №18 (2), 1999, págs. 61-65.

La última tendencia, característica para el círculo de San Petersburgo, fundado por Dmitri Merezhkovski y Zinaída Guippius, luego produjo un fenómeno tan interesante en el contexto literario de la Edad de Plata Rusa como *La Torre* (*Башня* en ruso, el nombre del piso de Vyacheslav Ivanov en la esquina de la calle Tavricheskaya, donde se organizaban los encuentros de la *Academia del verso*, donde vivían en algún momento Andréi Bely, Mijaíl Kuzmín, Velimir Jlébnikov, y a la que venían para presentar sus obras Nikolái Berdyaev, Nikolay Gumiliov, Anna Ajmátova y muchas otras famosísimas figuras de la Edad de Plata rusa).

Tradicionalmente la publicación del libro de Merezhkovski *Símbolos*²¹¹ en 1892 se considera como la fecha del comienzo de la Edad de Plata.

Los simbolistas opusieron a la idea tradicional del estudio del mundo a través del arte una nueva idea —de construir la realidad durante la creación artística—. La creatividad, según los simbolistas, es una inconsciente e intuitiva contemplación de los significados ocultos, accesibles para un poeta sólo durante el proceso de creación²¹². Por otra parte, se postulaba que la transmisión racional de los misterios descubiertos de este modo es totalmente imposible. Según Vyacheslav Ivanov, uno de los más importantes teóricos del simbolismo ruso, la poesía es una "criptografía de lo indecible"²¹³. Del poeta se requiere no sólo una sensibilidad superracional, sino también el dominio del arte de alusiones discretas; el verdadero valor del lenguaje poético, según ellos, yace en el "decir para transmitir esos significados secretos.

La segunda categoría más importante utilizada por los simbolistas en su teoría estética y la práctica poética fue la música. Este concepto se utilizaba en dos aspectos diferentes: como un ideal de aproximación artística y como un medio práctico. La música para los simbolistas era mucho más que una secuencia rítmica organizada del sonido; fue una vibración cósmica, una energía metafísica universal, la base de toda la creación. Podríamos suponer que aquí se hace evidente la influencia teosófica. En su aspecto técnico, la música formaba la materia sonora del verso; en su poesía, ellos siempre intentaban utilizar al máximo los principios de composición musical. Esta corriente se

²¹¹ Мережковский, Дмитрий, *Символы (Песни и поэмы)*, Санкт-Петербург, А.С. Суворин, 1892.

²¹² En este sentido, las ideas de los simbolistas rusos fueron alimentadas en gran medida por los trabajos de Friedrich Nietzsche especialmente *Darstellung der antiken Rhetorik*. Véase el magnífico análisis de este trabajo en el contexto de la naturaleza metafórica de la lengua como la expresión del proceso de la cognición humana en Arduini, Stefano "Metaphors Concepts Cognition", en Arduini, Stephano (ed.). *Metaphors*, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 2007.

²¹³ En ruso, "Тайнопись неизреченного". Citado por: Иванов, Вячеслав. *Собрание сочинений в 4 томах. Том 2*, Брюссель, 1974, p. 588.

caracterizaba por los experimentos muy conscientes y bastante innovadores con el componente transracional, y ha enriquecido la tradición poética rusa con muchos medios artísticos nuevos.

Como dice Victor Erlich, "incluso si estos últimos nunca fueron tan lejos como algunos de sus colegas franceses en la defensa y el cultivo del 'verso libre', relajaron considerablemente el canon 'silábico-acentual' establecido por Lomonosov y perfeccionado por Puškin. Maestros del simbolismo ruso tales como Bryusov, Blok, y Zinaida Gippius, generaron un tipo de verso puramente acentual, el llamado dol'nik, en el que el número de sílabas entre acentos variaba de una línea a otra."²¹⁴ Según Antonio García Berrio²¹⁵, en realidad eran los simbolistas rusos y no los formalistas los primeros que se preocuparon conscientemente por la problemática poético-transracional.

Y aunque lo vemos como una cierta simplificación (dado que la problemática poético-transracional es inseparable de la poesía rusa desde la época de Mijaíl Lomonósov, y ciertos tipos de dol'nik (дольник) estaban presentes en la poesía popular rusa desde hace siglos e incluso utilizados por los clásicos de la Edad de Oro en sus imitaciones folclóricas²¹⁶, el mérito de los simbolistas en este campo es indiscutible.

Los simbolistas han dado a la palabra poética una polisemia excepcional, jamás vista hasta entonces en la literatura rusa, se convirtieron en los maestros de matices y significados. También se destacaban sus experimentos en el campo de la fonética. La poesía de Konstantín Balmont, Valeri Briúsov, Innokentiy Annenskiy, Aleksandr Blok y Andréi Bely se caracterizaba por unas finísimas aliteraciones, juegos fonémicos y unos experimentos —primeros después de más de dos siglos del reinado de las rimas consonantes del período canónico— con las asonancias, tanto estrictas como libres, utilizadas como un nuevo medio artístico. Las posibilidades del verso rítmico ruso también fueron ampliadas, la paleta estrófica, a pesar de no salir del ámbito silabo-tónico, fue enriquecida con unas formas nuevas, y muchas veces estas formas en la poesía de los simbolistas aceptaban una importante carga semántica gracias a las onomatopeyas de los diferentes fenómenos sonoros y musicales.

Sin embargo, el mérito principal del simbolismo consistía en el intento de creación de una nueva filosofía de la cultura, de una nueva cosmovisión universal reflejada a través

²¹⁴ Erlich, Victor, *El formalismo ruso* (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 51.

²¹⁵ García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

²¹⁶ En el caso de Alexander Pushkin, podemos recordar su colección *Canciones de los eslavos occidentales* (en ruso, *Песни западных славян*). Para más información, véase Бонди, Сергей, "Народный стих у Пушкина (1945)", en *О Пушкине: Статьи и исследования*. Москва, Худож. лит., 1978. págs. 372–441.

de los medios poéticos. Superando los extremos del individualismo y del subjetivismo (propio también para el simbolismo europeo), los simbolistas rusos plantearon el tema del papel social y espiritual del poeta en un contexto nuevo, intentaron ofrecer una teoría universal del arte. En otro contexto histórico-social sus ideas, bastante integras, con un enfoque global y bien desarrollados tanto en sus trabajos teóricos como en la práctica poética, hubieran podido servir como una plataforma para desarrollar una base fundamental de la teoría y la práctica literaria —e incluso casi sirvieron como tal durante más de una década—, pero luego los bruscos cambios sociales y la revolución, tanto a nivel cultural como de la sociedad en general, empujó esta corriente al segundo plano.

La base teórica del simbolismo inicialmente fue formulada por el mismo Dmitri Merezhkovski, primero en sus conferencias del 26 de octubre y del 15 de diciembre de 1892, con los temas *Sobre las causas del declive de la literatura rusa* y *Nuevas tendencias de la literatura rusa*; luego en 1893 sale su libro con el mismo nombre²¹⁷. Alrededor de él empezó a formarse el círculo poético y, como consecuencia, en los años 1894 y 1895 salen los tres primeros libros de los simbolistas rusos²¹⁸.

Es interesante mencionar que más tarde se descubrió que el autor de la mayoría de los poemas publicados en estos libros fue Valeri Briúsov, pero los había firmado bajo varios seudónimos para crear una impresión errónea de la existencia de una corriente literaria sólida²¹⁹. Pero la mistificación ha producido una verdadera tendencia, ha instaurado un movimiento nuevo, heterogéneo y estéticamente contradictorio.

Además de dos grupos de simbolistas ya mencionados (de San Petersburgo y de Moscú) el movimiento simbolista ruso tradicionalmente se divide en dos períodos: simbolistas "mayores", activos en los años 1890 (Dmitri Merezhkovski, Zinaída Híppius (Gíppius, Guíppius), Fiódor Sologub, Valery Briúsov, Konstantín Balmont...), y menores, o mladosimbolistas (Alexander Blok, Andréi Bely, Vyacheslav Ivanov, Maksimilián Voloshin...).

Estos dos grupos se diferenciaban por su actitud hacia la realidad: los simbolistas mayores, influenciados, en gran medida, por el decadentismo europeo y el impresionismo, se concentraban más bien en los motivos de la negación del mundo real.

²¹⁷ Мережковский, Дмитрий, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, Санкт-Петербург, типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893.

²¹⁸ Брюсов, Валерий; Миропольский, Александр и др., *Русские символисты*, Выпуск 1-3, Москва, В.А. Маслов, 1894-1895.

²¹⁹ Maliavina, Svetlana, "El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento", en: *Eslavística Complutense*, Vol. 2, 2002, págs. 127-149.

Siguiendo las teorías de Vladimir Soloviev, afirmaban la huida del mundo real al mundo ideal (o el mundo de los ideales) como el fin principal de cualquier creación artística, hablaban de la muerte y de la irrealidad de la existencia humana; este pesimismo fue un reflejo perfecto de la profunda crisis de la sociedad rusa en aquella época.

En cambio, los simbolistas menores, cuya actividad cayó a los años posteriores a la estagnación, a los presentimientos revolucionarios, postulaban el arte y el proceso de la creación como la fuerza más importante que puede cambiar el mundo, buscaban las posibilidades para una síntesis de diferentes tipos de creación artística. Para ellos el poeta era un creador, un arquitecto de la realidad y adquiría rasgos casi divinos.

En ello los mladosimbolistas estaban muy cercanos —quizás más cercanos de lo que ellos mismos pensaban— a las ideas futuristas. Su sistema filosófico-artístico también fue diseñado para cambiar el mundo y la sociedad humana y el creador y su obra también se ponían por encima de las limitaciones vulgares de la vida cotidiana²²⁰.

Alas, las ideas místico-religiosas que caracterizaban el pensamiento simbolista fueron anacrónicos para la época en la cual, siguiendo la tradición nietzscheana, "Dios ha muerto". Su individualismo y un sistema teórico-filosófico bastante complejo, tan diferente a las soluciones "fáciles" y radicales ofrecidas en esta época para todos los problemas sociales, no coincidían con las tendencias dominantes de la sociedad. Según Antonio García Berrio, quien se apoya en este caso sobre la opinión de Víctor Erlich, su poesía era "la consecuencia última de una sociedad aristocrática ante la gran catástrofe inminente"²²¹. Probablemente por eso el simbolismo como movimiento artístico definido desaparece en la primera década del siglo XX, y unos años más tarde el futurismo junto con su encarnación teórica —las primeras obras del formalismo ruso— ocupó su lugar de la corriente dominante de la vanguardia poética rusa.

²²⁰ En este sentido fueron muy indicativas las obras tardías de Blok, cuando el poeta ya no se identificaba con el simbolismo y su círculo. Incluso Vladimir Mayakovski subrayaba la presencia de los rasgos futuristas en su obra (Маяковский, Владимир, *Полное собрание сочинений. Т. 2*, Москва, Гослитиздат, 1937, p. 474 (Necrólogo para Alexander Blok), hablando con una especial atención de su poema *Los doce* —según él, una obra mucho más futurista que simbolista—.

²²¹ García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

El simbolismo: análisis de algunos poemas.

En este apartado analizaremos algunos poemas típicos del simbolismo ruso, sobre todo para demostrar los rasgos característicos de esta corriente y ver las principales dificultades para el traductor.

Como un ejemplo de la combinación de los componentes que, siendo textuales y racionales, están tan entrelazados con el contexto cultural y metacultural que son capaces de crear una dificultad enorme para el traductor, podemos dar un ejemplo del poema *La memoria eterna* de Vyacheslav Ivanov, un epitafio poético escrito sobre la muerte de Vladimir Soloviev²²².

Texto original en ruso	Traducción literal (del autor de este trabajo)
Над смертью вечно торжествует, В ком память вечная живет. Любовь зовет, любовь предчуует; Кто не забыл, — не отдает.	Por encima de la muerte eternamente triunfa Él en quien vive la memoria eterna. El amor llama, el amor presiente; Quien no ha olvidado, no da.
Скиталец, в даль — над зримой далью Взор ясновидящий вперя, Идет, утешенный печалью... За ним — заря, пред ним — заря...	Vagabundo, penetrando con su mirada clarividente En lo lejano por encima de lo lejano visible, Va, consolado por la tristeza ... Detrás de él está el amanecer, delante está el amanecer...
Кольцо и посох — две святыни — Несет он верною рукой. Лелеет пальма среди пустыни Ночлега легкого покой. ²²³	El anillo y el cayado —dos santuarios— Los lleva con su mano firme. Una palmera en medio del desierto Cuida su descanso sosegado.

²²² Vladimir Soloviev (1853-1900), filósofo, escritor, publicista y poeta de la Edad de Plata. Su pensamiento filosófico ha causado una enorme influencia sobre el simbolismo ruso. El poema fue publicado por primera vez en Иванов, Вячеслав, *Кормчие звезды. Книга лирики*, СПб., Тип. А.С. Суворина, 1903.

²²³ Иванов, Вячеслав, *Собрание сочинений в 4 томах*, Т. 1, Брюссель, 1971, p. 568.

Aquí podemos ver varios planos simbólicos. El primero, "memoria eterna" (primeras palabras del canto funerario ortodoxo), "Por encima de la muerte triunfa" (aquí, parafraseado, aparece también el canto de Pascuas, "Христос Воскресе, смертью поправ..." (en español, "El Cristo ha resucitado, venciendo con su muerte a la muerte" ...), así como el anillo y el cayado como los símbolos del poder terrenal y celestial de la iconografía bizantina y rusa vinculan el texto con las asociaciones y alusiones religiosas. La apelación al cristianismo ortodoxo no es casual, es uno de los temas claves tanto para el simbolismo como para la obra de Vladimir Soloviev. Segundo, algunos momentos léxicos y asociativos asocian el texto tanto con el poema *Profeta* de Alexander Pushkin (desierto, profeta que ve por encima de lo visible) como con varios poemas de Mijaíl Lérmontov (palmera y oasis como alegoría de la vida espiritual y la muerte), —una cadena de imágenes muy característica para la Edad de Oro de la poesía rusa—. Y por último, algunas ideas y símbolos (el amor todopoderoso, la vida después de la muerte en una interpretación no cristiana, como una reencarnación y la continuidad de la evolución espiritual) pueden venir prestados de los tratados teosóficos de Elena Blavátskaya y directamente de las obras filosóficas del mismo Vladimir Soloviev. Si además añadimos la dedicación a este filósofo que justifica todo este tejido simbólico, podremos ver hasta que punto está vinculado este poema —igual que todo el simbolismo ruso— con la tradición religiosa, literaria y filosófica de la cultura rusohablante.

En el caso de este poema el componente transracional, quizás, no lleva tanta carga. Pero esto sería más bien una exclusión. En la poesía de Valeri Briúsov, por ejemplo, casi siempre el componente transracional prevalece sobre lo racional. Él, igual que Andréi Bely, utiliza ampliamente las anáforas y las rimas ocultas, así como toda clase de eufonías y onomatopeyas para hacer translucir los símbolos a través del tejido del texto.

Texto original en ruso	Traducción de Pedro Correa Vásquez	Traducción literal
<p>***</p> <p>Как царство белого снега, Моя душа холодна. Какая странная нега В мире холодного сна!</p>	<p>Frío</p> <p>Cual reino de nieve blanca, Muy fría mi alma está. ¡Qué placer extraño encanta Si el frío sueño es hogar!</p>	<p>***</p> <p>Cual reino de nieve blanca, Fría mi alma está. ¡Qué beatitud tan extraña hay En el mundo del sueño frío!</p>

<p>Как царство белого снега, Моя душа холодна.</p> <p>Проходят бледные тени, Подобны чарам волхва, Звучат и клятвы, и пени, Любви и победы слова... Проходят бледные тени, Подобны чарам волхва.</p> <p>А я всегда, неизменно, Молюсь неземной красоте; Я чужд тревогам вселенной, Отдавшись холодной мечте. Отдавшись мечте — неизменно Я молюсь неземной красоте.²²⁴</p>	<p>Cual reino de nieve blanca, Muy fría mi alma está.</p> <p>Ya pasan las horas pálidas -copas de mago al llegar- Suenan promesas, cantatas, Palabras: "triunfo" y "amar". Ya pasan las horas pálidas -copas de mago al llegar-</p> <p>Y yo, como siempre, rezo A beldad no terrenal; Lejos voy del universo, El frío sueño es mi pan. Constante, entregado al sueño, Rezo a lejana beldad.²²⁵</p>	<p>Cual reino de nieve blanca, Fría mi alma está.</p> <p>Pasan las sombras pálidas Cual los hechizos del volkhv²²⁶. Suenan juramentos y reproches, Las palabras del amor y de la victoria... Pasan las sombras pálidas Cual los hechizos del volkhv. Y yo, como siempre, inmutablemente rezo A la beldad no terrenal; Soy ajeno a las preocupaciones del universo, entregado a la fría ilusión. Entregado a la ilusión, inmutablemente rezo a la beldad no terrenal.</p>
---	---	---

Incluso en la traducción de Correa Vásquez, aunque el texto de esta está, como se puede ver, en algunos aspectos bastante alejado del original (y puede ser que eso se debe, en un parte, a la falta de conocimiento del idioma, por ejemplo, *пени* (reproches) están traducidos como *пение* (cantatas) por la evidente semejanza de estas palabras en ruso, y las sombras se convirtieron en horas sin ninguna razón, dado que en español el metro permite sustituir una palabra —llana de dos sílabas— por otra), se puede ver que la anáfora fue utilizada para estructurar el poema y para vincular entre sí las ideas más importantes: la oración pagánica a la belleza no terrenal opuesta al ruido mundano, así como la muerte que conlleva esta oración.

Pero, a pesar del esfuerzo del traductor, algunas cosas se han perdido: la apelación al periodo precristiano y al paganismo; el ritmo y la eufonía de cada anáfora, que convierte

²²⁴ Брюсов, Валерий, *Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Стихотворения, поэмы*, Москва, Художественная литература, 1973. Стр. 99.

²²⁵ Correa Vásquez, Pedro, *Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos*, Panamá, editorial Portobelo, 1990, p. 18.

²²⁶ Brujo y sacerdote eslavo del período precristiano; chamán.

el poema en una especie de conjuro; la "pobreza" del plan léxico que fortalece la sensación del extrañamiento, la impasibilidad del poeta; el juego de palabras del último verso (repetición de las mismas palabras con un significado cada vez ligeramente diferente), que subraya la insignificancia de cada una de estas palabras.

Los juegos rítmicos y eufónicos, muy característicos para la poesía rusa, en el caso de los simbolistas juegan un papel importantísimo, llevando una carga asociativa e incluso "metafísica", representando lo indecible. Y, evidentemente, este componente no solo es difícilmente reproducible durante la traducción, sino también muchas veces difícilmente percible de forma consciente incluso para un nativo, y todavía menos descifrable para un extranjero aun si este tiene conocimientos del idioma ruso.

Otros ejemplos de estos juegos simbólicos que se perciben a través del subconsciente son las obras tempranas de Blok. Blok, siempre estando un poco apartado de las principales tendencias del simbolismo, se caracterizaba por la claridad y la "corporalidad" de su poesía. Para él, la sustancia del símbolo muchas veces se representaba a través de los colores, los ritmos populares e incluso la ortografía.

Así fue, por ejemplo, en su famoso poema *La fábrica*, conocido en español gracias a la traducción de Bulgákova y Feijoo:

Texto original en ruso	Traducción de Nina Bulgákova y Samuel Feijoo
<p>Фабрика</p> <p>В соседнем доме окна желты.</p> <p>По вечерам — по вечерам</p> <p>Скрипят задумчивые болты,</p> <p>Подходят люди к воротам.</p> <p>И глухо заперты ворота,</p> <p>А на стене — а на стене</p> <p>Недвижный кто-то, черный кто-то</p> <p>Людей считает в тишине.</p> <p>Я слышу всё с моей вершины:</p> <p>Он медным голосом зовет</p> <p>Согнуть измученные спины</p>	<p>La fábrica</p> <p>Son amarillas las ventanas en la casa vecina</p> <p>Por la tarde, por la tarde</p> <p>Chirrían los tornillos pensativos,</p> <p>Los hombres van a la portada.</p> <p>Cerrada está, hermética.</p> <p>En la pared, en la pared</p> <p>Alguien inmóvil, alguien negro</p> <p>Cuenta a los hombres en silencio.</p> <p>Oigo todo desde mi cumbre:</p> <p>Él llama con voz de cobre</p> <p>A doblar las espaldas torturadas</p>

Внизу собравшийся народ. Они войдут и разбредутся, Навалят на спины кули. И в желтых окнах засмеются, Что этих нищих провели. ²²⁷	A los hombres reunidos abajo. Entrarán y se irán lentos, Cargarán bultos en sus espaldas, Y en las ventanas amarillas se reirán Los que han engañado a estos mendigos. ²²⁸
--	---

Aquí, además del simbolismo colorístico (amarillo, como representación de la abundancia despiadada e insalubre, y negro, la miseria y la desesperación), del simbolismo cosmogónico ("la voz de cobre" prestada de Apocalipsis), el ritmo y la anáfora utilizada para subrayar la inevitabilidad y la repetitividad de lo que está pasando, hay una interesante "errata" ortográfica: en vez de *жёлты* (amarillas), la ortografía moderna ya aceptada en principio del siglo XX, Blok utiliza la forma antigua, *жолты*, dando a todo el texto el aire de un incunable mágico y diabólico. El mismo medio utiliza, por ejemplo, Mijaíl Bulgákov, sustituyendo *чёрт* (diablo) por *чорт* en su obra *La novela teatral (Театральный роман или Записки покойника)*²²⁹. Es un detalle relativamente pequeño, pero también es capaz de crear una dificultad adicional durante la traducción u obligar al traductor a eliminarlo. La traducción de Bulgáкова y Feijoo, siendo textualmente bastante exacta, sin embargo, omite este punto, así como algunos otros detalles estilísticos de las palabras y expresiones polivalentes que no tienen equivalencia exacta en castellano (las puertas, por ejemplo, en ruso están "sordamente cerradas", "глухо заперты", que subraya su sordera al sufrimiento de los pobres, los mendigos "разбредутся" "se irán lentos por todas partes", enfatizando la universalidad de lo que sucede etc.)

Como podemos ver en estos ejemplos, la poesía del simbolismo ruso está llena del contenido que está "detrás" del texto, tanto en el ámbito contextual como en el *zaum*; bebiendo del contexto cultural, del pensamiento filosófico de la época, de los elementos

²²⁷ Блок, Александр, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах, Том I*, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, Институт русской литературы (Пушкинский дом), "Наука", 1997, p. 166.

²²⁸ Bulgakova, Nina; Feijoo, Samuel, *Poetas rusos y soviéticos. Selección*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966, p. 171.

²²⁹ Para más información, véase, por ejemplo, Лакшин, В.Я., *Новый мир во времена Хрущева*. Москва, Книжная палата, 1991, págs. 132-133 o comentarios en ya citado Блок, Александр, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Том I, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, Институт русской литературы (Пушкинский дом), "Наука", 1997, p. 610.

En la última fuente se afirma que Blok utilizaba esta ortografía solo en manuscritos y que la palabra *жолты* no se reproduce en las publicaciones del poeta que aparecieron en vida del autor; a pesar de ello, hay varios documentos de Blok con esta ortografía, y en las ediciones modernas se hace predominante.

folclóricos y religiosos, muchas veces el poeta plasma estos elementos no solo en lo textual, sino también en lo transracional.

Todo esto, evidentemente, crea una dificultad enorme para el traductor. A pesar de ello, el interés hacia la traducción de estos poemas surge en el mundo hispanohablante en ciertos períodos históricos del siglo XX y XXI, y viendo la creciente popularidad de estas traducciones en la última década, podríamos esperar que poco a poco se elabore un modelo para la transmisión de esta enorme riqueza cultural y artística.

Las traducciones de los simbolistas rusos al español: tendencias generales

En su traducción al español los simbolistas rusos no han tenido mucha suerte. A pesar de las dificultades, en la mayoría de los casos esta poesía, quizás, sería perfectamente reproducible en castellano, dado que en el idioma de Cervantes también existía una tradición poética bastante parecida. Por lo menos, en la obra de los "predecesores" del simbolismo español, Gustavo Adolfo Bécquer y Salvador Rueda, así como en la poesía de la generación del 27 —por ejemplo de Federico García Lorca²³⁰— se pueden encontrar muchos ejemplos de los paralelismos y metáforas semejantes, basadas en la mitología, en la cultura popular o en el misticismo europeo; también podemos mencionar a los poetas simbolistas de América Latina, donde esta corriente estaba más desarrollada —y allí podemos recordar a los posrománticos americanos Julio Herrera y Reissig, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo—.

Pero la ambigüedad de los significados, la "lúbrica y pura" fluidez de las imágenes, la negación de la base material del signo dificulta no tanto el proceso de la reproducción del texto en el idioma de destino, sino también el proceso de entendimiento en su lengua original. *El romance de la luna, luna* de Lorca se inscribe a la perfección tanto en la problemática filosófica como en la estilística del simbolismo ruso, pero la poesía del simbolismo en su traducción al español, traducida *ad literam* y con un empobrecimiento drástico de su mundo metafórico y metafísico, pierde esta semejanza y se convierte en una montaña de ideas e imágenes desmeduladas. En este sentido, podríamos suponer que la no-aceptación del simbolismo ruso por la cultura hispanohablante ocurrió por varias razones fundamentales.

En primer lugar, como ya hemos podido ver en el apartado anterior, su poesía está muy arraigada en las corrientes filosóficas rusas de aquella época, en la tradición ortodoxa, su imaginario es difícilmente entendible para un extranjero (así son, por ejemplo, casi todos los poemas de Vyacheslav Ivanov, y no en vano este poeta, a pesar

²³⁰ No es casual que, cuando buscamos equivalencias con el simbolismo ruso, tenemos que mencionar a Lorca y quizás (parcialmente) a Juan Ramón Jiménez y no a Antonio Machado u otros simbolistas españoles de la generación del 98. El simbolismo ruso se caracteriza por una ambigüedad metafórica y una inmaterialidad de todo su imaginario, una carga mitológica y filosófica reflejada en todos los aspectos del texto; en este sentido, en comparación con las corrientes rusas los simbolistas españoles con un estilo más directo y realista pertenecerían, a pesar del contenido simbólico de sus obras, más bien al acmeísmo.

de su importancia en la cultura rusa, no tiene, según nuestros datos, ninguna traducción al castellano²³¹).

En segundo lugar, la orientación de los simbolistas hacia la música, su atención a los componentes transracionales, todas estas rimas, ritmos y eufonías superferolíticas son difíciles de reproducir durante la traducción e incluso no siempre son visibles para un extranjero. "Infame turba de nocturnas aves" de Luís de Góngora no es igual a "muchedumbre sin gloria de los pájaros de noche" a pesar de la coincidencia de significados de cada una de las unidades semánticas, pero, lamentablemente, esta perífrasis podría ilustrar lo que muchas veces pasa con los poemas de los simbolistas rusos en castellano. Y no en vano la prosa de los mismos autores, por ejemplo de Merezhkovski²³², se traduce con mucha más facilidad y frecuencia.

Y en tercer y último lugar —y según parece, el más importante de todos— es que las ideas de los simbolistas rusos, su interés hacia la problemática religiosa y espiritual muy rápidamente dejaron de reflejar la realidad social tanto en Rusia como en España o incluso en América Latina. En España el principio del siglo XX fue la época del reinado absoluto del realismo, marcada más bien por la búsqueda de soluciones a los problemas sociales, por los proyectos utópicos —y muchas veces sangrientos— de cambiar el país y el mundo. El contexto de la Guerra Civil española fue terrenal, y la búsqueda del paraíso celestial no encajaba en la actualidad de aquellos tiempos. Los simbolistas se quedaron fuera del contexto, en su mayoría olvidados e incomprensidos, tanto en su patria como en España.

Tampoco están traducidas muchas de sus obras de teoría poética y de filosofía (un pequeño fragmento del libro de Dmitri Merezhkovski *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna* se traduce por primera vez en el Capítulo IV de este trabajo). A pesar de ello, existen más traducciones de las obras de ficción en prosa de los simbolistas que las escribieron (Merezhkovski, Balmont, Bely...). Por ejemplo, los libros histórico-biográficos de Dmitri Merezhkovski, menos conocidos que su poesía y sus trabajos filosóficos en Rusia, están ampliamente representados en el

²³¹ La misma mala suerte —y, según parece, por la misma razón— ha tenido otro celebre poeta del simbolismo ruso, Maksimilián Voloshin.

²³² El volumen de las obras en prosa de este autor supera el de sus obras poéticas. Sin embargo, en su patria Merezhkovski-poeta no es menos conocido que Merezhkovski-autor de prosa, y sus trabajos teórico-literarios para la crítica literaria rusa tienen mayor importancia que esta enorme serie de biografías de los grandes líderes del pasado, las obras que ya a lo largo de más de un siglo se traducen al castellano. Para una relación completa de sus obras, véase: Мережковский, Дмитрий. *Полное собрание сочинений в 24 томах*, Товарищество Сытина, Санкт-Петербург, 1914.

mundo de habla hispana desde el año 1901²³³. Hemos incluido en nuestro análisis la prosa de este autor porque su popularidad tiene unos altibajos bien marcados y, por lo visto, vinculados con los procesos histórico-sociales²³⁴

Durante la primera etapa, 1901-1913, se publica solamente en España, y casi se trata exclusivamente de su libro *La muerte de los dioses*. Más adelante, en los años 1946-1953, en América Latina (principalmente en Argentina) salen una tras otra las traducciones de diferentes traductores de sus estudios biográficos de Leonardo da Vinci y el emperador ruso Alejandro I; y por último, en los años 1995-2001 en España salen casi todos sus libros bibliográficos de los grandes personajes del pasado. Desde entonces, ha habido un silencio especialmente raro teniendo en cuenta el auge general de la actividad de los traductores de prosa y poesía rusa en los últimos años.

Si estudiamos estos enfrentamientos en el contexto histórico-social, veremos que el primero, contemporáneo a Merezhkovski, está todavía en el contexto decadente europeo (y no en vano se hace más popular el libro más místico y simbolista, *La muerte de los dioses*). El segundo auge del interés (en Argentina) corresponde al momento cuando, después de la crisis, llega al poder el derechista Juan Domingo Perón, y todos los libros se publican durante los primeros años de su gobierno; en España la popularidad de los libros de Merezhkovski corresponde a los años inmediatamente posteriores a la crisis del 92, dimisión de Felipe González y elecciones anticipadas donde gana Aznar.

Teniendo en cuenta la temática de estos libros (pensamientos sobre el poder, especialmente sobre la relación entre el poder humano y el poder divino, así como la descripción de las figuras de los grandes líderes de su tiempo), podemos suponer que de una u otra forma los traductores y los editores, publicando estas obras, intentaban captar la problemática actual de la sociedad en el momento de la traducción. Y las reediciones y las reimpressiones casi inmediatas del libro traducido —un indicio inequívoco de la popularidad del libro y la existencia de la demanda en la sociedad— confirman que lo habían conseguido.

Como ya hemos dicho, la poesía de los simbolistas supone una tarea bastante difícil para un traductor español. Quizás las obras en prosa del mismo autor —sin tanta concentración del *zaum*— en este caso eran una sustitución para representar su pensamiento sin la necesidad de buscar las difíciles equivalencias para las rimas y los metros rusos.

²³³ Véase el **Anexo I**. Dmitri Merezhkovski, bibliografía completa.

²³⁴ Véase en el mismo Anexo el gráfico de las publicaciones de este autor por años.

Zinaída Híppius, a pesar de tener bastantes traducciones de sus obras al inglés²³⁵, (y también a otros idiomas), casi no está representada en el mundo hispanohablante, salvo las menciones ocasionales en algunos artículos de ciencia literaria; una exclusión reciente de esta tendencia es una pequeña edición bilingüe de la serie *Colección de poesía rusa*, preparada y traducida por Tomás Nuño Oraá²³⁶ (ver Anexo I). En general, la serie de este traductor (y tendremos que citar los libros de esta serie varias veces en nuestro trabajo) es de gran valor por abarcar los autores y las obras de la Edad de Plata rusa nunca traducidas antes; además, su traducción, a pesar de traicionar todas las eufonías y ritmos originales, crea muchas veces su propia belleza, dejando notar el talento poético de su creador.

Pero la desventaja de sus traducciones consiste en una falta de conocimiento del idioma; así, en su traducción del poema *Septiembre*²³⁷ de Híppius él traduce *намоленная* (utilizada muchas veces para la oración) como "pintarrajeada", confundiendo esta palabra con *намалёванная* (embadurnada); en el poema *San Petersburgo*²³⁸ *печать* (sello) está traducido como "señal". Hay que mencionar que estos despistes son muy característicos para toda la obra de este traductor.

En el caso de Fiódor Sologub, la situación con las publicaciones de su obra en español se parece mucho a la de Merezhkovski: entre las 10 ediciones de su obra (véase el Anexo) hay solo una que contiene algunas traducciones de sus poemas, en versión de Jorge Bustamante García²³⁹. Siendo buen traductor y conocedor de la lengua rusa, Bustamante García hizo una traducción bastante exacta desde el punto de vista semántico y estilístico (eligiendo entre todo el abanico de posibilidades ofrecido por la lengua española los sinónimos con unas connotaciones parecidas al máximo a las del texto ruso) pero optó por una traducción literal sin preservar el componente transracional de la poesía. Esta elección, aunque permite transmitir el significado de la obra (que, en el caso de la poesía del simbolismo ruso, es bastante importante), en algunas ocasiones, sin embargo, es más que cuestionable. Por ejemplo, en el caso del poema *Ahora regreso hacia el hombre...* (*Я возвращаюсь к человеку...*), donde en el original ruso la

²³⁵ Por ejemplo, en las colecciones de poemas: Selver, Paul, *Modern Russian poetry; texts and translations*, London: K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd.; New York, E, p. Dutton & co., 1917 y Deutsch, Babette; Yarmolinsky, Avrahm, *Modern Russian Poetry: An Anthology*, Harcourt, Brace, 1921.

²³⁶ Guippius, Zinaída, *Colección de poesía* (trad. Tomás Nuño Oraá), Bilbao, Euskoprint 2000, S.L., 2014.

²³⁷ *Ibid.*, p.25-26

²³⁸ *Ibid.*, p. 10

²³⁹ Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliov, Nikolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Osip, *Cinco poetas rusos*. Trad. Jorge Bustamante García, Barcelona; Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.

repetitividad es intencional y está subrayada con la rima y el ritmo, en la versión española parece que el lenguaje se ha empobrecido y se hace bastante pesada:

Ahora regreso hacia el hombre
Hacia sus esperanzas y quehaceres.
El alma no se romperá en dos,
Yo regresaré todo completo hacia el hombre.
Como aquel que ha lanzado su cuerpo al río
Y entrega su alma a las olas,
Así regreso hacia el hombre
Hacia sus esperanzas y quehaceres.²⁴⁰

En general, este fragmento demuestra la mayor dificultad vinculada con la traducción de la poesía de los simbolistas rusos: cuando el componente transracional sirve para subrayar el contenido filosófico, el pensamiento, ordenar los símbolos y las ideas clave y no solo fortalecer una imagen o una emoción, es justo cuando el traductor tiene que estar especialmente atento a la transmisión exacta del sentido; la decisión de sacrificar el *zaum* en este caso es bastante natural, aunque, evidentemente, conlleva un empobrecimiento drástico del texto poético.

Konstantín Balmont ha tenido tres publicaciones de sus obras en español, entre ellas dos contienen traducciones de su poesía (véase Anexo I). La primera vio la luz en 1920²⁴¹, lo que es un hecho bastante extraordinario, dado que incluso los poetas más famosos de la Edad de Plata rusa empiezan a publicarse en español muchísimos años después, normalmente a partir de los años 70. La segunda pertenece a ya citada serie de Tomás Nuño Oraá —y otra vez queremos subrayar la importancia del enorme trabajo de este traductor, quien intenta llenar el vacío del desconocimiento de la obra de los poetas rusos de la Edad de Plata en el mundo hispanohablante—. Pero, igual que otras, es un

²⁴⁰ Ibid., p. 42. Original en ruso:

Я возвращаюсь к человеку,
К его надеждам и делам.
Душа не рвётся пополам, —
И весь вернусь я к человеку.
Как тот, кто бросил тело в реку
И душу отдаёт волнам,
Так возвращаюсь к человеку,
К его надеждам и делам.

Citado por: Сологуб, Федор, *Собрание сочинений: стихотворения, рассказы. Соборный благовест. Том 8*, Москва, Интелвак, 2004.

²⁴¹ Balmont, Konstantin. *Balmont*. Barcelona, Editorial Cervantes, 1920.

libro formato DIN A6 (del tamaño del palmo de la mano) de 48 páginas, repleto de errores léxicos²⁴². En la página 16 él traduce "я впервые открыл в этой речи уклоны" como "por vez primera en esta lengua descubrí matices", confundiendo *уклон* (*inclinación, tendencia*) con matiz y perdiendo el sentido de la frase (su proyección al futuro). En la página 28, en su poema dedicado a Velázquez, leemos "con qué poderío en muchas de tus visiones // ¡hace locuras el sol, siempre joven!", y en el texto original leemos "Как властно над сонмом твоих сновидений // безумствует солнце, всегда молодое" - que tendríamos que traducir "con qué poderío, **por encima** de la muchedumbre de tus sueños, hace locuras el sol, siempre joven". Es decir, el sol del original brilla a pesar de los sueños de Velázquez y no dentro de sus visiones.

Otro problema de este traductor es la puntuación; él reproduce meticulosamente la puntuación del original ruso, aunque las reglas de ella en ruso son muy diferentes. Así, tenemos que hacer cierto esfuerzo para asimilar algunas combinaciones como "en el Nueva-York" o "el océano-cerca" que por ejemplo aparecen en la página 46.

Entre los simbolistas mayores, el que más suerte ha tenido de todos en cuanto a sus traducciones poéticas ha sido Valeri Briúsov (véase el Anexo I). Además de varias publicaciones de sus obras en prosa, existen tres libros que incluyen las traducciones de sus poemas: uno, publicado en Panamá con las traducciones de Pedro Correa Vázquez de varios poetas rusos, incluso ha tenido una reimpresión. Otro, de Diana Myers, es interesante por erróneamente inscribir a Briúsov a la corriente acmeísta —sin embargo, el mismo poeta, famoso por sus críticas aniquiladoras de esta corriente²⁴³, estaría muy en contra de esta definición—. El último libro de Tomás Nuño Oraá es otra vez una pequeñísima edición bilingüe de 48 páginas, que no está libre de los errores léxicos por falta de conocimiento del idioma²⁴⁴.

Entre los mladosimbolistas (simbolistas menores) el problema del carácter casual de la representación (o no representación) de uno u otro poeta en español aflora. Así, Vyacheslav Ivanov, el famosísimo representante de la Edad de Plata rusa, fundador de la *Academia del Verso* y propietario de la famosa *Torre* (*Башня*) con más de cien ediciones (según WorldCat) de sus libros y artículos en inglés y varias colecciones de sus poemas

²⁴² Balmont, Konstantín, *Lírica*, Traducción de Tomás Nuño Oraá, Bilbao, Euskoprint, 2009.

²⁴³ El artículo más famoso de Briúsov sobre este tema es: Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии. Акмеизм", en *Русская мысль*, No 4, 1913, págs. 134-142 (su traducción se reproduce en el capítulo IV de este trabajo).

²⁴⁴ Briúsov, Valerii. *Lírica. Poeta del granito y del bronce*; traducción de Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2010.

publicadas en este idioma²⁴⁵ pasó totalmente desapercibido para el mundo hispanohablante²⁴⁶.

Andréi Bely ha tenido varias traducciones de sus obras en prosa, sobre todo su novela más famosa, *Petersburgo*, que fue traducida por tres traductores diferentes y ha tenido en total 6 publicaciones en castellano (Véase la tabla en el **Anexo I** de este trabajo). Su poesía, como mínimo no menos interesante, ha corrido menor suerte: podemos citar solo una colección de poemas, la edición argentina de Irina Bogdachevski²⁴⁷, donde Andréi Bely aparece junto con una decena de otros poetas de la Edad de Plata.

Analizando las traducciones de esta colección, podemos mencionar, como en el caso de Nuño Oraá, el mérito del intento de la traductora de reproducir unos versos muy poco "traducibles". Además, en nuestra opinión Irina Bogdachevski en general es bastante respetuosa con el componente transracional, preservando el "trance" rítmico y las eufonías de la poesía de Bely. Pero para este fin —a veces forzosamente, obligada a ello por las dificultades del texto, y a veces sin ningún motivo visible— ella altera el texto. En este sentido su traducción comparte las mismas dificultades (y las mismas imperfecciones) que las traducciones de los traductores para quienes el idioma ruso no es nativo.

Por ejemplo, en su traducción del poema *Sombra de las sombras* (*Тень теней*) ella, por lo visto, intenta evitar la repetitividad del original —una "enfermedad" muy común en los traductores literarios, quienes intentan así "mejorar" el original²⁴⁸—, que en el caso de Bely muchas veces se convierte en un medio artístico importante, es un intento de crear la sensación del trance. La repetitividad, para no dar una sensación de un fallo estilístico, tiene que estar muy justificada con el ritmo y la fonética; Irina Bogdachevski prefiere quitarla del texto meta... pero también tiene que sacrificar, en este

²⁴⁵ Por ejemplo, Ivanov, Vyacheslav; Ivanov, Dimitri, *Poems*, Oxford, Clarendon press., 1962. Una amplia selección de poemas de Vyacheslav Ivanov está reproducida también en el clásico libro de Deutsch y Yarmolinsky: Deutsch, Babette; Yarmolinsky, Avrahm. *Modern Russian poetry: an anthology*. Memphis, Tenn, General Books, 2012 (primera edición: 1921).

²⁴⁶ Es importante no confundir al poeta Vyacheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949) con el lingüista Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov. El último tiene varias traducciones de sus obras al español.

²⁴⁷ Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983.

²⁴⁸ De esto habla Tomás Albaladejo, explicando sus razones para hacer una nueva traducción del discurso *I have a dream* de Martin Luther King. Según Lucía Guerrero (Guerrero, Lucía, "*I have a dream*", en *español*, <http://sesiondecontrol.com/actualidad/internacional/euu/i-have-a-dream-en-espanol/> (fecha de último acceso: 12.06.2017) Albaladejo dice: "En varias de las traducciones que leí vi que no se tenía en cuenta la estructura retórica; por ejemplo, la impactante anáfora consistente en la repetición de 'I have a dream' en algunos casos era traducida modificándola de un párrafo a otro en una misma traducción. Así unas veces era 'Tengo un sueño', otras era 'Yo tengo un sueño', otras, 'Mi sueño es que...', con lo que se destruía el extraordinario efecto de la anáfora".

caso, la correspondencia textual, la literalidad de la traducción e incluso el significado general del texto:

Original en ruso	Traducción de Irina Bogdachevski	Traducción literal
<p>Плыву туда - за дымку дней - зову, За дымкой дней,- нет, не Тебя: былое,- Которое я рву (в который раз), Которое,- в который Раз восходит,-²⁴⁹</p>	<p>Navego allí, tras las brumas de los días, invocando, Las brumas de los días, pero no es a Ti, es al pasado al que quiebro (y ya van tantas veces)²⁵⁰</p>	<p>Navego hacia allí, hacia detrás de la bruma de los días; invoco, detrás de las brumas de los días, no a Ti, sino al pasado; a aquel que yo rompo tantas veces, Aquel que tantas veces se eleva.</p>

Y al final de este poema —además de unos inexplicables errores léxicos, cuando una vigilia por un muerto (поминовенья) ella traduce como "celebración", cambiando el aire del verso hasta llegar al antónimo de la idea inicial—, la traductora deja sin atención una importantísima rima interna (свет, нет, лет, поэт —svet, net, let, poet— un juego fonémico para crear una especie de música meditativa dentro del poema). Sin ello, del conjuro poético original de Bely se hace un texto raro y empobrecido:

Original en ruso	Traducción de Irina Bogdachevski	Traducción literal
<p>Душа, Ты - свет. Другие - (нет и нет!) - В стихиях лет: Поминовенья света... Другие - нет... Потерянный поэт, Найди Ее, потерянную где-то.</p>	<p>Tú, Alma, eres luz. Los otros -¡No y no! En el torbellino de los años son celebraciones de la luz. Los otros, -no... Poeta, en tu perdición la debes encontrar, perdida en alguna parte.²⁵¹</p>	<p>Tú, Alma, eres luz. Los otros (¡no y no!) en los elementos de los años son los años de la luz difunta. Poeta perdido, encuéntrala, perdida en alguna parte.</p>

En el caso de Blok, la situación con las traducciones está mucho mejor tanto en cuanto a su calidad (en algunos casos) como en cantidad: hemos encontrado 24 ediciones

²⁴⁹ Белый, Андрей, *Сочинения: Поэзия, проза* (Ред. С. И. Пискуновой), Москва, Художественная лит-ра, 1990, p. 220.

²⁵⁰ Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983, p. 23.

²⁵¹ Ibid., p. 23.

de los poemas de este autor en español y 2 ediciones de sus libros en prosa. También hay información de la existencia de algunas publicaciones que no hemos podido obtener físicamente o encontrar sus datos bibliográficos exactos (por ejemplo, las publicaciones de los años 40 de la versión española de la revista *Literatura Soviética*). Estas publicaciones, igual que algunas ediciones de Mayakovski²⁵², se preparaban en la URSS y formaban parte de la propaganda cultural.

Es interesante (pero explicable) que hasta 1970 Blok no se publica en España, y solo aparecen sus traducciones en los países de habla hispana de América Latina. A esto contribuyeron, probablemente, dos factores: primero, el interés hacia el simbolismo, que en general era menor en España que en América y, segundo, la censura de la época de Franco (y el despertar de la literatura española en su final, que fue la causa de la aparición de las publicaciones a partir del año 1970). Blok no se asocia con la revolución y el comunismo tanto como, por ejemplo, Mayakovski, pero es suficientemente "peligroso" para publicarle hasta el aflojamiento de la censura; no es casual que la primera edición española donde aparecen los poemas de Blok es la edición de Nina Bulgákova y Samuel Feijoo. Estos traductores en sus selecciones (por ejemplo, así es también en otra edición de ellos, *Poetas rusos y soviéticos. Selección*²⁵³), a pesar de publicarlas en La Habana, se inclinan por elegir los poemas ideológicamente neutros, evitando los textos más problemáticos y prorrevolucionarios tanto en el caso de Blok como, por ejemplo, de Mayakovski.

Sus traducciones siempre son textualmente exactas, con buen cuidado de la estilística del texto, pero ellos, como la mayoría de los traductores, sacrifican para la óptima transmisión del significado el metro y la rima. A pesar de ello, sus traducciones en general han obtenido buenas críticas, y a través de ellos (y gracias a ellos) la poesía de Blok también fue valorada bastante.

Luego, en el año 1974 (cuando Franco ya no es el Presidente del Gobierno y Carrero Blanco ya está muerto) en Madrid sale un libro interesante llamado *Antología de la poesía soviética*, de Alexander Makarov²⁵⁴, basado en muchos aspectos en otra

²⁵² En el caso de Mayakovski existían, por ejemplo, varias ediciones infantiles destinadas tanto para el estudio del español por los niños rusos como para la exportación a los países de América Latina. Una salió en la serie *Obras clásicas rusas y soviéticas para niños* (Mayakovski, Vladimir, *Hoja tras hoja, un elefante o una leona*, Moscú: Progreso, 1978) y las otras eran dos traducciones del mismo poema infantil de este autor, *Что такое хорошо и что такое плохо?* (*Lo que está bien y lo que está mal*, Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, 1955 y *Qué es bueno y qué es malo*, Москва, Детская литература, 1967).

²⁵³ Bulgakova, Nina; Feijoo, Samuel, *Poetas rusos y soviéticos. Selección*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966.

²⁵⁴ Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974.

antología, de 1970²⁵⁵, publicada en Buenos Aires, que, a su vez, parece estar compuesta de los poemas traducidos por los poetas procomunistas por algún encargo proveniente de la Unión Soviética²⁵⁶. El libro de Makarov, en cambio, se caracteriza por la selección de poemas con una tendencia procomunista bastante marcada (por ejemplo, el libro se abre con varios poemas de Demián Bedny, un poeta y periodista comunista, cuyas obras son famosas por el escaso valor artístico y la enorme carga propagandística²⁵⁷). De Blok, se elige para la publicación su poema más revolucionario, *Los doce*, en traducción de Fiódor Kelin y César Arconada (pp. 32-44)²⁵⁸. Es interesante que esta traducción, siendo, según nuestra opinión, una de las mejores, si no la mejor, con una exactitud extraordinaria tanto en la correspondencia textual como en la transmisión del componente transracional, luego no se republica (por lo menos, no hemos podido encontrar ni una sola publicación posterior a esta), igual que otras traducciones del mismo libro. Eugenio López Arriazu²⁵⁹ propone la hipótesis de que inicialmente esta traducción, igual que otras traducciones — la mayoría de ellas magníficas— de este libro, inicialmente fueron realizados para la revista *Literatura Soviética* a lo largo de los años 40, época en la que César Arconada fue su editor y autor, pero no hemos podido localizarlas en las publicaciones de la revista).

²⁵⁵ Gregorich, Luis (selección), *Poesía rusa del siglo XX*, Buenos Aires, Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970.

²⁵⁶ A la investigación del origen de estas traducciones está dedicado el artículo de Eugenio López Arriazu: López Arriazu, Eugenio, "Dossier La traducción editorial: Poetas, autores, traductores: el caso de 'Poesía rusa del siglo XX' de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970", en *El Taco En La Brea*. 1 (5), 2017, págs. 273-288. También existen varias magníficas reseñas, por ejemplo Rábago, Joaquín, "Antología de la poesía soviética", Triunfo. Año XXIX, N. 638 (21 Dic. 1974), págs. 82-83: <http://hdl.handle.net/10366/62641> (fecha del último acceso: 16 de septiembre de 2017)

Nosotros suponemos que todas estas traducciones (no solo de Blok sino también de muchos otros poetas de la Edad de Plata, realizadas por los mejores poetas de habla hispana de orientación socialista y procomunista —desde Rafael Alberti y César Arconada hasta Nicanor Parra, Ángel González Muñoz, Elva Macías (todavía muy joven en aquel momento) o José Manuel Caballero Bonald, tenían que formar parte de un gran proyecto literario a nivel estatal. Es llamativo el hecho que las traducciones en este libro se llaman "versiones" o se indica un coautor ruso (y otra vez tenemos aquí una lista de nombres celebres, como Fiodor Kelyin o Irina Tinyanova), como si existiera una organizada y planificada colaboración entre los mejores hispanistas rusos y los poetas españoles más importantes. Dado que algunos poemas fueron publicados también en la revista *La literatura soviética* de Moscú, podemos suponer que este proyecto en principio se llevó a cabo y fue financiado desde la Unión Soviética.

Lamentablemente, es —por lo que sabemos— el único caso de una colaboración tan organizada, y casi el único libro que acumula tantas traducciones buenas. Como ya hemos dicho, el contenido de este libro no fue republicado después de 1974 ni total ni parcialmente.

²⁵⁷ Véase, por ejemplo, Лавров, Александр, *Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации*, Москва, Новое литературное обозрение, 2015. En la literatura rusa, este poeta también se conoce como el prototipo del personaje de Iván Bezdomny de la novela *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov (este hecho también se menciona en la fuente indicada).

²⁵⁸ Es posible que esta traducción fue realizada durante el exilio de Cesar Arconada en Moscú en los años 40, en colaboración con el famoso hispanista, traductor de la poesía y crítico literario Fiodor Kelyin.

²⁵⁹ López Arriazu, Eugenio, "Dossier La traducción editorial: Poetas, autores, traductores: el caso de 'Poesía rusa del siglo XX' de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970", en *El Taco En La Brea*. 1 (5), 2017, págs. 273-288.

Para demostrar el nivel de esta traducción —y la posibilidad de traducir incluso las obras más difíciles al español sin perder el componente poético del original—, reproducimos aquí unos fragmentos y, para comparar, al lado una traducción diferente, de Clara Janés:

Texto original	
<p>Гуляет ветер, порхает снег. Идут двенадцать человек. Винтовок черные ремни Кругом — огни, огни, огни... В зубах сигарка, примят картуз, На спину надо бубновый туз! Свобода, свобода, Эх, эх, без креста! Тра-та-та!²⁶⁰</p>	
Traducción de Arconada y Kelin:	Traducción de Clara Janés:
<p>Los doce hombres marchan en vela. Negras correas de los fusiles, y en torno a ellos hay luces miles. Entre los dientes, un cigarrillo; marca merecen llevar los pillos. Libertad, libertad. ¡Ay, ay, sin cruz al pecho van! ¡Tra-ta-ta! ¡Frio hace, camarada, frío ya!²⁶¹</p>	<p>El viento ronda, vuela la nieve, Imperturbables marchan los doce. Correas negras de los fusiles, Fuegos, fuegos y fuegos. Un cigarro entre dientes, gorra arrugada como ladrones ¡falta en la espalda un as de oros! ¡Libertad, Libertad! ¡Ay, sin cruz! ¡Tra-ta-ta!²⁶²</p>

En general, la recepción de Blok por el público hispanohablante ha sido bastante cálida a lo largo de todas las décadas de sus publicaciones, con varias reediciones de los libros por los mismos autores —una buena confirmación de la presencia de cierto éxito comercial—. En este sentido son indicativas las 6 ediciones de Blok del ya citado Tomás

²⁶⁰ Блок, Александр, *Поэзия, драмы, проза*, Москва, ОЛМА Медиа Групп, 2001, p. 287.

²⁶¹ Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974, p.31

²⁶² Blok, Aleksandr, *Los doce y otros poemas* (Trad. de Clara Janés y Amaya Lacasa), Madrid, Visor, 1999, p.18.

Nuño Oraá; y aunque estas, igual que sus traducciones de otros poetas rusos, están repletas de inexactitudes²⁶³, otra vez no se puede negar la gran labor de este traductor en la popularización de la poesía rusa en España.

A pesar de ello, sorprendentemente, los libros más citados en las reseñas, los blogs literarios y los artículos siguen siendo sus publicaciones en prosa en español, *Un pedante sobre un poeta*²⁶⁴ y *La ironía y otros ensayos*²⁶⁵, las obras que se consideran relativamente insignificantes dentro de la cultura rusa. Y nos parece que otra vez estamos ante la prueba de la dificultad de la traducción y de la recepción del texto poético del simbolismo ruso, que obliga no solo a los traductores, sino también a los lectores y críticos a inclinarse por los textos en prosa del mismo autor, aunque estos tengan menor importancia.

²⁶³ Por ejemplo, en uno de los poemas más emblemáticos de Blok, *La desconocida*, El aire salvaje (воздух дик) en la versión de Oraá se convierte en el aire cruel, las canaletas de la calle (канавы) en canales, mesas vecinas (соседние столики) en mesas vacías etc. (véase: Blok, Aleksandr Aleksandrovich, *Antología poética*. Aleksandr Blok, Traducción de Tomás Nuño Oraá y Gayané Sharluyán, Bilbao, Euskoprint, 2007, p.9)

²⁶⁴ Blok, Aleksandr, *Un pedante sobre un poeta y otros textos* (trad. de Michael Faber-Kaiser), Barcelona, Barral, 1972.

²⁶⁵ Blok, Aleksandr Aleksandrovich, *La ironía y otros ensayos* (Trad. de Jorge Bustamante García), México D.F., Verdehalago, 2009.

Acmeísmo

El acmeísmo (del griego *akme*, el grado más alto de algo, la floración, la madurez, la parte superior o punta de lanza) es otro de los movimientos modernistas en la poesía rusa de la década de 1910, formado como una reacción a los excesos del simbolismo. Sus representantes pensaban que el mundo interior de cada persona es individual y que la poesía es la única vía de extrapolarlo —hasta cierto grado— a la sociedad. Las principales características inherentes a esta corriente son la precisión de las imágenes (a diferencia de los simbolistas), la claridad, la representación de la belleza terrestre, la búsqueda del esteticismo en las cosas cotidianas y el deseo de mejorar las imperfecciones de la vida.

Los acmeístas intentaban superar la adicción de los simbolistas a la "superrealidad", ambigüedad y fluidez de imágenes, a las metáforas complicadas, a través de la búsqueda de una claridad sensual, una materialidad de la imagen y precisión de la palabra poética. Su poesía fue más bien "terrenal", oponiéndose a la poesía espiritual de los simbolistas. En sus obras se hace evidente la tendencia hacia la intimidad, la estetización y la poetización de los sentimientos primordiales de un ser humano. Reaccionando a la extrema politización de la sociedad, ellos postulaban una apatía política, indiferencia completa a los problemas candentes de la sociedad contemporánea (luego, después del fusilamiento de Nikolái Gumiliiov, tanto Anna Ajmátova como Ósip Mandelstam de forma tajante cruzarán esta frontera artificial y crearán unas obras de la poesía social de una agudeza extraordinaria).

Quizás por esta apatía política los acmeístas, aunque pretendiendo sustituir a los simbolistas, no tenían un programa elaborado filosófico-estético. Pero si en la poesía de los simbolistas el factor determinante fue la fugacidad y la vanidad de la existencia, un misterio cubierto con el velo del misticismo, para los acmeístas una mirada realista fue la piedra angular incluso para la construcción de las imágenes poéticas más complejas. La inmaterialidad y polisemia fue sustituida por la claridad y determinación. La palabra, según los acmeístas, tenía que adquirir en la poesía su significado original, convertirse en la *palabra como tal* —y de allí fue heredada *la palabra como tal* de los manifiestos de los futuristas y luego de los trabajos teóricos de los formalistas rusos—.

En la jerarquía de sus valores el lugar más alto fue ocupado por la cultura, idéntica para ellos a la memoria universal de la humanidad. Por ello son tan frecuentes en las obras del acmeísmo las referencias a los temas e imágenes mitológicos. Si los simbolistas en su

creación fueron orientados por la música, los acmeístas buscaban la inspiración en las artes del espacio: la arquitectura, la escultura, la pintura. En otras palabras, la nueva corriente se oponía al simbolismo más bien en el tema de la estilística poética y de los medios artísticos y no en el campo de la filosofía general, que en el caso de los acmeístas no estaba tan elaborada.

Las primeras ideas precedentes al comienzo de esta corriente aparecen en la revista *Apolo* (en ruso, *Аполлон*²⁶⁶) unos años antes de que el acmeísmo formulara su estructura organizativa y su base teórica: en 1910, Mijaíl Kuzmín publica el artículo *Sobre la claridad hermosa*, donde anticipa muchas declaraciones acmeístas²⁶⁷. En el momento de escribir este trabajo, Kuzmín, nacido en 1872, era ya un hombre maduro y tenía experiencia de publicaciones en las revistas simbolistas. A las vagas revelaciones transmundanas de los simbolistas Kuzmín opuso la "bella claridad", el "clarismo". El artista, según Kuzmín, tiene que traer al mundo la claridad y aclarar el significado de las cosas, buscar la armonía con el mundo que le rodea. Estas ideas de Kuzmín afectaron mucho a los acmeístas y la "bella claridad" fue muy buscada por la mayoría de los participantes de esta corriente.

Otro precursor —esta vez práctico— fue el poeta Innokienti Ánniensi, formalmente simbolista, pero en realidad influenciado por los simbolistas solo en los períodos más tempranos de su trabajo literario. En sus obras tardías, Ánniensi toma un camino diferente y las ideas del simbolismo ya casi no afectan a su poesía, llena ya de la simplicidad y de la claridad que habían sido bien aceptadas e incluso imitadas por los acmeístas, muchos de los cuales le consideraban como su predecesor. Anna Ajmátova ya en los períodos tardíos de su vida le dedicó un poema que empieza con las palabras "А тот, кого учителем считаю..."²⁶⁸ (en español, "A él, a quien considero mi maestro"). Otro ejemplo de esta admiración fue la dedicatoria poética a Ánniensi de Nikolái Gumiliov, donde este escribe:

Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей.²⁶⁹

²⁶⁶ La revista principal de las vanguardias rusas. Una edición periódica ilustrada sobre los temas de pintura, literatura, música y teatro que salía desde 1909 hasta 1917 bajo dirección de Serguéi Makovski.

²⁶⁷ Кузьмин, Михаил, "О прекрасной ясности. Заметки о прозе", en *Аполлон*, No 4, 1910, págs. 5-10.

²⁶⁸ Primera publicación: Ajmátova, Anna, "Памяти Иннокентия Анненского", en *Звезда*, N1, 1946, p.72.

²⁶⁹ Citado por: Гумилев, Николай, *Собрание сочинений: в четырех томах. Том первый. Стихи 1903-1915*, Вашингтон, В. Камкин, 1962, p. 325. Primera publicación: Гумилев, Николай, *Колчан*, Петроград, Гиперборей, 1916.

(en español: Innokienti Ánniensi fue el último de los cisnes del Tzárskoe Seló), trazando el paralelismo entre Ánniensi y Alexander Pushkin (también alumno del Liceo de Tzárskoe Seló y, sin duda, el primero de sus "cisnes"). Esta orientación a la tradición de la Edad de Oro, los motivos de Pushkin y Lérmontov "reinventados" en el contexto del principio del siglo XX, también constituían un rasgo característico del acmeísmo.

Un sello distintivo del círculo de los poetas acmeístas era su solidaridad. No era una corriente organizada sobre un marco teórico común, sino como un grupo de poetas con mucho talento y muy diferentes, unidos por una amistad personal; su círculo estaba funcionando alrededor de la editorial *Hiperbóreo* (en ruso, *Гиперборея*), creada por y para ellos, y por ello muchas veces en la literatura de la época los solían llamar también "hiperbóreos".

Ellos mismos llamaban a su corriente *Gremio de poetas* (*Цех поэтов* en ruso), y los principales miembros de este primer gremio (1911-1914, luego fueron creadas varias organizaciones con este nombre, pero ya no estaban tan vinculadas con el acmeísmo), fueron Nikolái Gumiliiov, Anna Ajmátova (secretaria del gremio), Serguei Gorodetsky, Ósip Mandelstam, Mijaíl Zenkévich, Vladímir Narbut. Los simbolistas no tenían nada parecido, los intentos de Briúsov de unirles resultaron inútiles. Y exactamente lo mismo se puede ver luego en el marco de la corriente futurista: a pesar de la abundancia de los manifiestos colectivos, eran más bien rivales que amigos.

La historia del acmeísmo empezó, como la historia de muchos movimientos vanguardistas —y no solo en Rusia— con un escándalo. En otoño del 1911 en el salón poético del simbolista Vyacheslav Ivanov, la famosa *Torre*, donde la comunidad poética estaba leyendo y comentando sus poemas, varios poetas jóvenes dejaron demostrativamente la reunión de la *Academia del verso* indignados por una crítica despectiva de su poesía por parte de los "maestros" del simbolismo. Nadezhda Mandelstam describe este evento así: "El *Hijo Pródigo* de Gumiliiov ("primera obra acmeísta de Kolia", como decía Ajmátova) fue leído en la *Academia del verso*, donde reinaba Vyacheslav Ivanov, rodeado por los estudiantes respetuosos. El último sometió *Hijo Pródigo* a una verdadera aniquilación. Su discurso fue tan duro y descarado que [...] Gumiliiov y sus amigos abandonaron la *Academia*, y crearon su *Gremio de poetas* en oposición a ella"²⁷⁰.

²⁷⁰ En ruso: "'Блудный сын' Гумилева ('Первая акмеистическая вещь Коли', - говорила Ахматова) был прочитан в 'Академии стиха', где княжил Вячеслав Иванов, окруженный почтительными учениками. Вячеслав Иванов подверг 'Блудного сына' настоящему разгрому. Выступление было

Un año más tarde, en otoño de 1912, seis de los principales miembros del *Gremio* decidieron independizarse de los simbolistas no sólo formalmente, sino también ideológicamente, ampliando las ideas elaboradas en el gremio para hacer posible la creación de una corriente literaria. Pero el *Gremio de poetas* se conservó como una estructura organizativa en el marco de la corriente nueva.

Las ideas principales del acmeísmo se describen en los artículos de Gumiliov "La herencia del simbolismo y el acmeísmo"²⁷¹ y Serguei Gorodetsky "Algunas tendencias de la poesía rusa moderna"²⁷², publicados en la revista *Apolo* bajo la dirección de Serguéi Makovski. Gumiliov en su artículo dijo: "La nueva corriente viene a reemplazar al simbolismo. Da igual cómo la llamemos: acmeísmo (de la palabra ακμή, que es el grado más alto de algo, la época de floración) o adamismo (una mirada clara y valerosa a la vida); de todas formas, la nueva corriente requiere un mayor equilibrio de fuerzas y un conocimiento más preciso de la relación entre el sujeto y el objeto de lo que había en simbolismo", y luego añade: "Siempre acordarse de lo incognoscible, pero no profanar los pensamientos sobre él con las conjeturas más o menos probables es el principio del acmeísmo".²⁷³

Una formulación poética de los comienzos de esta corriente fue realizada por Nikolái Gumiliov en su poema *Искусство* (en español, *El arte*), cuyos primeros versos son:

Cuanto más impasible es el material utilizado,
—El verso, el mármol o el metal—
Tanto más bella es la creación.²⁷⁴

настолько резкое и грубое <...>, что друзья Гумилева покинули "Академию" и организовали 'Цех поэтов' - в противовес ей". Citado por: Мандельштам, Надежда, *Воспоминания. В 2 томах. Том 2. Вторая книга*, Москва, Вагриус, 2006, p.45.

²⁷¹ Гумилев, Николай, Наследие символизма и акмеизм, en la revista *Аполлон*, № 1, 1913, págs. 42-45. El texto y la traducción completa de este manifiesto está reproducida en el **Capítulo IV** de nuestro trabajo.

²⁷² Городецкий, Сергей, "Некоторые течения в современной русской поэзии", en la revista *Аполлон*, № 1, 1913, págs. 46-50.

²⁷³ En ruso: "На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, — акмеизм ли (от слова ἀκμή — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме". у "Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма". Citado por: Эльзон, Михаил, *Николай Гумилев: исследования и материалы, библиография*, Москва, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, 1994, p. 239.

²⁷⁴ En ruso:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней —
Стих, мрамор иль металл.

Luego en este poema también se dice "fuera los métodos fáciles" (en ruso, "прочь легкие приемы"), y se proclaman la escultura y la poesía como las dos artes más intemporales; en general, como en muchas otras ocasiones, el acmeísta Gumiliov plasma las tesis de la corriente directamente en la práctica —en el verso— compensando la falta de los postulados teóricos con el genio con que los ponía en práctica, *nombrando* y *mostrando* cosas en vez de especular sobre ellas, como lo hacían los simbolistas.

Serguéi Gorodetsky en su artículo dijo sobre ello:

El Gremio empezó su trabajo sin ninguna teoría preconcebida. Al final del primer año ya se han cristalizado las tesis explícitas y exactas.

Las individualidades claramente definidas se valoran muy alto en el Gremio; en este sentido, la tradición no se interrumpe. En este caso con más profundidad se ve la unidad de las bases de diferentes modos de sentir el mundo. A las dos líneas principales en la primera aproximación hemos dado dos nombres: acmeísmo y adamismo. La lucha entre el simbolismo y el acmeísmo, si es una lucha y no la ocupación de una fortificación abandonada, es, sobre todo, la lucha por este mundo, sonoro, lleno de colores, con sus formas, su peso y espacio, por nuestro planeta Tierra. [...] En la obra de los acmeístas una rosa volvió a valer por sí misma, por sus pétalos, su fragancia y color, y no por sus paralelismos imaginarios con el amor místico o cualquier otra cosa.²⁷⁵

En 1913 fue escrito también el artículo de Mandelshtam *La mañana del acmeísmo*. Pero este trabajo fue publicado solo seis años más tarde²⁷⁶. Este aplazamiento de la publicación no fue accidental: las ideas de Mandelshtam tenían importantes inconcordancias con las declaraciones de Gumiliov y Gorodetsky, y por eso su artículo no podía ser publicado en *Apolo* y raras veces se cita en los trabajos rusos dedicados a la Edad de Plata. Pero, según parece, su contenido no es menos interesante; de algún modo, Mandelshtam acerca la visión del acmeísmo a la visión del realismo en la cultura poética

Citado por: Гумилев, Николай, *Собрание сочинений: в четырех томах. Том первый. Стихи 1903-1915*, Вашингтон, В. Камкин, 1962, p.189.

²⁷⁵ En ruso: "Цех приступил к работе без всяких предвзятых теорий. К концу первого года выкристаллизовались уже выразимые точно тезы.

Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью; в этом смысле традиция не прервана. Тем глубже кажется единство некоторых основных линий мироощущения. Эти линии приблизительно названы двумя словами: акмеизм и адамизм. Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. <...>У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще". Citado por: Бродский, Николай, Сидоров, Николай, *Литературные манифесты: От символизма до "Октября"* [Переиздание 1924-го года], Москва, Аграф, 2001, p. 122.

²⁷⁶ Мандельштам, Осип, "Утро акмеизма", en *Сирена*, Воронеж, № 4-5, 30 января, 1919, págs. 69-74. La traducción completa de este manifiesto está reproducida en el **Capítulo IV** de nuestro trabajo.

española del final del siglo XIX, a la vez que opone el acmeísmo no solo a los simbolistas, sino también a los futuristas: "El futurista, sin dominar el significado consciente como el material de su creación, livianamente lo ha tirado por la borda y, esencialmente, ha repetido el craso error de sus predecesores. Para los acmeístas el significado racional de la palabra, su Logos, es una forma igual de bella que la música para los simbolistas."²⁷⁷

El acmeísmo unió a los tres poetas importantes de la Edad de Plata rusa: Nikolái Gumiliov, su esposa Anna Ajmátova y Ósip Mandelshtam. La evolución temprana de estas tres importantísimas figuras de la Edad de Plata rusa estaba estrechamente vinculada con el *Gremio de Poetas* y con el diálogo y la polémica que surgían dentro del gremio, donde muchas veces el poema de uno hacía una especie de eco o respuesta al verso de otro. Sin embargo, el adamismo de Serguei Gorodetsky, Mijaíl Zenkévich o Vladímir Narbut tenía ciertas diferencias con las características de la obra de los primeros tres poetas mencionados, sobre todo porque se basaban en un intento de crear la base filosófica de la corriente —la doctrina del Nuevo Adán y de La Tierra Nueva²⁷⁸—.

Como una corriente literaria el acmeísmo existió durante poco tiempo, unos dos años, y en febrero de 1914, *el Gremio de poetas* se cerró. Sin embargo, durante este periodo de tiempo los acmeístas lograron publicar diez números de su revista *Hiperbóreo* (editada por Mijaíl Lozinsky), así como varios almanaques. Los acmeístas no consiguieron formar una corriente tan poderosa como el simbolismo ruso, quizá debido a la heterogeneidad de esta corriente desde su principio. Valeri Bryúsov, criticando el acmeísmo de forma aniquilante en varios artículos, dijo:

Hay [...] poemas del Sr. Gumiliov sobre Beato Angelico, escritos acorde al espíritu de los retratos poéticos que se han vuelto bastante comunes después de la publicación de *Leonardo da Vinci* y *Miguel Ángel* de D. Merezhkovski; hay un razonamiento en verso —muy prosaico— sobre el mismo tema del Sr. Gorodetsky; hay poemas llenos del realismo grueso del Sr. Zenkévich; hay estrofas melodiosas de la Sra. Ajmátova; pero definitivamente no vemos en estos poemas nada en común que los distinga en un grupo especial, no vemos cómo difieren en su carácter de los

²⁷⁷ En ruso: "Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и, по существу, повторил грубую ошибку своих предшественников. Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов". Citado por: Мандельштам, Осип; Калмаев, Виктор, *Шум времени: мемуарная проза, письма, записные книжки*, Москва, Олма-Пресс, 2003, p.409.

²⁷⁸ Véase, por ejemplo: Городецкий, Сергей, "Некоторые течения в современной русской поэзии", *Аполлон*, январь, No 1, 1913, p. 48.

poemas que fueron escritos y se escriben por los poetas cuyos nombres no aparecen en las filas de los acmeístas.²⁷⁹

y luego añade en el mismo artículo: "Lo más probable es que en un año o dos no quede nada del acmeísmo"²⁸⁰. Y a pesar de que no podemos estar de acuerdo con Bryúsov en el tema de la ausencia en el acmeísmo del estilo propio, lamentablemente, la profecía de este gran poeta se cumplió.

Sin embargo, los intentos de reanudar las actividades de la asociación se llevaron a cabo más de una vez. El segundo *Gremio de poetas*, fundado en el verano de 1916, fue dirigido por Georgi Ivanov junto con Georgi Adamovich. Pero no duró mucho. En 1920, apareció el tercer *Gremio de poetas*, que fue el último intento de Gumiliov de mantener la línea acmeísta desde el punto de vista organizativo. Allí varios poetas nuevos —y, lamentablemente, de menor talento poético en comparación con la gran triada del gremio inicial— se unieron a la escuela del acmeísmo, entre ellos Nikolái Otsup, Irina Odóyevtseva, Nina Berbérova y parcialmente Vsevolod Rozhdéstvensky, Nikolái Oléynikov y otros. El tercer *Gremio* existió en Petrogrado durante unos tres años hasta la trágica muerte de Nikolái Gumiliov.

Los destinos de los poetas vinculados de una u otra forma con el acmeísmo fueron muy diferentes: Nikolái Kliúev acabó negando su participación en las actividades de la comunidad, Georgi Ivanov y Georgi Adamóvich continuaron y desarrollaron muchos principios del acmeísmo en el extranjero después de su emigración; Anna Ajmátova y Mandelshtam siguieron escribiendo (Mandelshtam, después de 5 años de completo silencio, de 1925 a 1930), pero su estilo cambió y se hizo mucho más social y politizado (lo que llevó a Osip Mandelshtam a la condena en 1933 y la muerte en el campo de concentración de Vladivostok en 1938). A pesar de crear durante este período unas obras de gran valor literario, estos dos poetas no se publican (Mandelshtam no tiene ni una publicación en vida después del año 1928, y en el caso de Ajmátova, de 1925 a 1939 y de

²⁷⁹ Citado por: Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии", en *Русская мысль*, No 4, 1913, págs. 134-142. Texto original en ruso: Есть [...] стихи г. Гумилева о Беато Анджелико, в духе стихотворных характеристик, ставших весьма обычными в нашей жизни после "Леонардо да Винчи" и "Микель-Анджело" Д. Мережковского; есть весьма прозаическое рассуждение в стихах на ту же тему г. Городецкого; есть грубо-реалистические стихотворения г. Зенкевича; есть певучие строфы г-жи Ахматовой; но мы решительно не видим в этих стихотворениях чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются от стихов, которые писались и пишутся поэтами, не зачисляемыми в ряды "акмеистов" (p.141)

²⁸⁰ Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии", en *Русская мысль*, No 4, 1913, p.142. Texto original en ruso: "Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма".

1946 a 1955 su poesía no se publica en absoluto, excepto los poemas de la colección *Слава миру!* (en español, *¡Gloria al mundo!*), escrita en 1950).

En la época soviética, algunos elementos de la poesía de los acmeístas (principalmente los poemas de Nikolái Gumiliov) fueron imitados por los representantes del realismo socialista y los poetas revolucionarios como Nikolái Tíkhonov, Eduard Bagritski, Ilia Selvinski o Mijaíl Svetlov. Algunos versos de Anna Ajmátova hacen eco en la poesía de los años 60 (шестидесятники, *shestidesyátniki* o los Sixtiers —la generación literaria y artística soviética de los años 60)—, sobre todo con los poemas de Bela Ajmadúlina.

En comparación con otras corrientes poéticas de la Edad de Plata rusa, el acmeísmo tiene muchas características marginales, lo que convierte su caracterización y descripción en una tarea muy difícil. El acmeísmo es único y no tiene análogos en otras literaturas europeas, —a diferencia de, por ejemplo, el simbolismo y el futurismo—. Fue más bien una unión de varios genios que una corriente literaria, pero, después de todo, fue extremadamente fructífera para la literatura rusa. Hoy, casi un siglo después, el interés en el acmeísmo se ha conservado principalmente porque está asociado con el trabajo de estos destacados poetas —Gumiliov, Ajmátova, Mandelshtam— que tuvieron una influencia significativa en el destino de la poesía rusa del siglo XX.

El acmeísmo: análisis de algunos poemas.

La poesía de esta corriente se caracteriza por acentuar la atención en las imágenes creadas con palabras, dar una importancia extrema al significado de cada palabra y las asociaciones que esta conlleva y, muchas veces, omitir o por lo menos ablandar las formas tradicionales (rimas y metros) para buscar nuevas vías de expresión a través del componente transracional (*rechevaya mímika* de Ajmátova²⁸¹). Aunque los poetas de esta corriente, en la mayor parte de sus obras, no rechazan la tendencia hacia unos ritmos muy marcados y la musicalidad característica para toda la poesía rusa, así como hacia las rimas consonantes y la amplia utilización de rimas ocultas y onomatopeyas, se trata de medios auxiliares y no la vía dominante de expresión de su pensamiento poético. Según Víctor Erlich, "Los acmeístas ridiculizaban la vaguedad mística del simbolismo, su cacareado 'espíritu de la música' [...] estaban más interesados por la trama sensible, la 'densidad' de las cosas, que por su alma interior, o, en términos de Ivanov, por los 'realia' más que por los 'realiora' ²⁸².

No hay que olvidar también que en esta corriente nace la tradición del verso libre ruso. Los acmeístas, pioneros de este subgénero poético, muchas veces aceptaban las formas poéticas tradicionales casi como un mal inevitable y no como un medio artístico. En relación con ello es especialmente importante mencionar a Ajmátova, la poetisa que todavía en 1915, en la época relativamente temprana de las vanguardias rusas, ya fue autora de los famosísimos versos libres *Думали, нищие мы, нету у нас ничего...* (*Pensábamos que éramos pobres y no teníamos nada...*)²⁸³ y luego escribe también varios poemas sin rima (algunos partes de *Réquiem* y *Есть три эпохи у воспоминаний* (*Tres épocas tienen los recuerdos*)).

A la vez en la poesía de los acmeístas se hacen muy importantes los pequeños detalles, matices, asociaciones de las imágenes que se están creando. En este sentido la dificultad de la tarea del traductor consiste en entender e imaginar todos estos matices y luego extrapolarlo a otro contexto lingüístico, geográfico y cultural. Aquí siempre existirá

²⁸¹ Sobre *rechevaya mimika* hablaremos más adelante en este capítulo. Para más información, véase también: Эйхенбаум, Борис, *Анна Ахматова: опыт анализа*, Санкт-Петербург, 1923.

²⁸² Erlich, Victor, *El formalismo ruso* (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 57.

²⁸³ Ахматова, Анна, *Собрание сочинений в 6 томах. Том первый. Стихотворения*, Москва, Эллис Лак, 1998, p. 228.

la pregunta, si tenemos que traducir las imágenes tal y como fueron creados por el poeta o estamos a veces obligados a sustituirlos por sus análogos culturales.

Un típico ejemplo de esta dificultad es el poema de Anna Ajmátova *Una habitación por la tarde*. Este poema fue traducido por Correa Vázquez, y en la traducción, lamentablemente, se nota en varias ocasiones cómo estos pequeños detalles son capaces de destruir la integridad de la imagen:

Original en ruso ²⁸⁴	Traducción de Correa Vázquez ²⁸⁵	Traducción literal
<p>Вечерняя комната (1911)</p> <p>Я говорю сейчас словами теми, Что только раз рождаются в душе. Жужжит пчела на белой хризантеме, Так душно пахнет старое саше.</p> <p>И комната, где окна слишком узки, Хранит любовь и помнит старину, А над кроватью надпись по-французски Гласит: "Seigneur, ayez pitie de nous".*</p> <p>Ты сказки давней горестных заметок, Душа моя, не тронь и не ищи... Смотрю, блестящих севрских статуэток Померкли глянцевитые плащи.</p> <p>Последний луч, и желтый и тяжелый, Застыл в букете ярких георгин, И как во сне я слышу звук виолы И редкие аккорды клавесин.</p>	<p>Hablo con las palabras aquellas que el alma nos regala una vez. Vuela en el crisantemo la abeja. Con su olor, nos sofoca el sachet.</p> <p>Y el cuarto -su ventana es muy baja- guarda el amor, también la senectud... Y en francés, una nota en la cama dice "Seigneur, ayez pitié de nous"</p> <p>Las notas de este cuento -penosas- alma mía, no vayas a buscar... En las estatuas Sevres lustrosas Las capas han dejado de brillar.</p> <p>La luz final, amarilla y sola, en el ramo de dalias vio su fin. Y oigo —sueño— un sonido de viola y acordes raros de clavecín.</p>	<p>Una habitación por la tarde</p> <p>Hablo con las palabras aquellas que en el alma nacen solo una vez. Zumba en el crisantemo la abeja. Sofocante es el olor del viejo sachet.</p> <p>Y el cuarto donde las ventanas son demasiado estrechas, guarda el amor, también los tiempos de antaño... Una nota encima de la cama dice en francés: "Seigneur, ayez pitié de nous".</p> <p>Las notas penosas de aquel viejo cuento, alma mía, no vayas a tocar y a buscar... Ya veo que en las estatuas Sevres lustrosas Las capas han dejado de brillar.</p> <p>El último rayo de luz, amarillo y pesado, se quedó inmóvil en el ramo de dalias. Y oigo, como si fuera un sueño, un sonido de viola y los pausados acordes de clavecín.</p>

²⁸⁴ Ахматова, Анна, *Чётки: Anno Domini; Поэма без героя*, Москва, Олма Пресс, 2005, p. 31.

²⁸⁵ Correa Vázquez, Pedro, *Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos*, Panamá, editorial Portobelo, 1990, p.9.

El alma no regala las palabras, ellas nacen dentro (y mueren cuando se las pronuncia); la abeja no vuela, sino zumba, casi inmóvil; el olor del sachet es sofocante, porque ya está viejo y lleno de polvo; las ventanas son altas y estrechas, como en una catedral gótica, y la inscripción en francés, puesta casi en el techo por encima de la cama (justo donde en las casas ortodoxas se ponen los iconos), recuerda muchas horas de oraciones y plegarias; los tiempos de antaño son más importantes que la senectud actual, y la vieja que toca el clavecín solo puede producir con sus nudosas manos los acordes muy pausados, que recuerdan a los galanes de otros días. Con todos estos detalles tenemos la habitación de una anciana, quizás extranjera, educada y noble, perdida y atrapada en Rusia y sumergida en sus recuerdos; y, posiblemente, la visita de una joven, que puede ser su alumna o su pariente... Sin estos matices el texto se aplana, pierde su sentido, se convierte en una montaña de palabras casi no vinculadas entre sí.

Es interesante que en este caso se ve el enorme esfuerzo del traductor de salvar el metro y la rima consonante. Pero, como ya hemos mencionado, teniendo en cuenta la prevalencia de la imagen sobre la forma en la poesía de Ajmátova, probablemente, justo en este caso el esfuerzo no merecía la pena.

Hablando de los componentes transracionales, en el caso de Ajmátova sería una tarea interesante —y un reto casi imposible— intentar reproducir su entonación, su *skaz*, su *rechevaya mímika* (en ruso, *речевая мимика*) según la terminología ofrecida por Boris Eichenbaum²⁸⁶; se trata de un medio poético que consiste, según las palabras de Peter Steiner, en que "la repetición de las mismas vocales o semejantes o la yuxtaposición de las que contrastan, obligan al lector a mover los labios de tal modo que las 'palabras sean percibidas no como 'sonidos' y no como las articulaciones en general, sino como un movimiento expresivo [mimičeskij]"²⁸⁷. En este poema, por ejemplo, se nota la abundancia de las vocales O y U (O y У en ruso) acentuadas, como si estuvieran saliendo de la boca fruncida de una anciana ("и комната, где окна слишком узки" – O O I U, parecido a un gemido), —un momento muy difícil para el traductor, dado que, además de notarlo, tiene que buscar una equivalencia mímica, fonética y cultural en su propia cultura, que no siempre consiste en llenar el texto de destino con O y U que lleven una tilde—.

Otro ejemplo de una típica obra acmeísta es el poema de Nikolái Gumiliov *La girafa*, uno de los versos más famosos de este poeta. Pero en este poema la forma poética

²⁸⁶ Эйхенбаум, Борис. Анна Ахматова: опыт анализа. Санкт-Петербург, 1923

²⁸⁷ Steiner, Peter. El formalismo ruso: una metapoética. Madrid, ediciones Akal, 2001, p. 148

en su aspecto rítmico y fonético, en cambio, es bastante importante: además de una galería de las imágenes sofisticadas, también se siente que el ritmo y la rima contribuyen a la atmósfera y la imagen. El anfibraco (en el original ruso, de pie quebrado en la primera y la última estrofa, como si el último verso cortado —repetido en la primera y la última estrofa— está cortando también entonacionalmente la melancolía de la mujer a la que está dedicado el poema) se sintoniza con el cansancio y luego con el ritmo pausado de un cuento, la abundancia de los sonidos silbilantes reproduce el ruido de un oleaje lejano y ayuda a percibir el mundo exótico y mágico de esta obra.

Texto original en ruso ²⁸⁸	Traducción literal al español
<p>Жираф</p> <p>Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд И руки особенно тонки, колени обняв. Послушай: далёко, далёко, на озере Чад Изысканный бродит жираф.</p> <p>Ему грациозная стройность и нега дана, И шкуру его украшает волшебный узор, С которым равняться осмелится только луна, Дробясь и качаясь на влаге широких озёр.</p> <p>Вдали он подобен цветным парусам корабля, И бег его плавен, как радостный птичий полет. Я знаю, что много чудесного видит земля, Когда на закате он прячется в мраморный грот.</p> <p>Я знаю веселые сказки таинственных стран Про чёрную деву, про страсть молодого вождя, Но ты слишком долго вдыхала тяжёлый туман, Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя.</p> <p>И как я тебе расскажу про тропический сад,</p>	<p>La jirafa</p> <p>Hoy veo tu mirada especialmente triste, y tus brazos especialmente delgados abrazando tus rodillas. ¡Escucha! Tan lejos, tan lejos, en la orilla del lago Chad, anda la fina jirafa.</p> <p>Ella está dotada de una gracia esbelta y beatitud, y su piel está cubierta con los arabescos mágicos. Sólo la luna, meneada y fragmentada en el agua de los grandes lagos, puede compararse con ellos.</p> <p>De lejos parece las velas coloridas de un barco, y su correr es como el vuelo alegre de los pájaros. Sé que la tierra ve muchos milagros cuando ella se esconde en la gruta de mármol al crepúsculo...</p> <p>Yo sé los cuentos amenos de las tierras misteriosas, de una doncella negra y de la pasión de un joven arráz... Pero demasiado tiempo tu inspirabas la bruma pesada, y no quieres creer en nada excepto la lluvia.</p>

²⁸⁸ Citado por: Гумилев, Николай, *Собрание сочинений: в четырех томах. Том первый. Стихи 1903-1915*, Вашингтон, В. Камкин, 1962. págs.76-77.

Про стройные пальмы, про запах немислимых трав. Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад Изысканный бродит жираф.	¿Y Cómo puedo contarte del jardín tropical, de las palmas esbeltas, del olor de las hierbas increíbles? ¿Acaso estás llorando? Escucha, tan lejos, tan lejos, en la orilla del lago Chad, anda una fina jirafa.
---	---

Esperamos que incluso en esta traducción prosaica y empobrecida, se sienta la atmosfera de un cuento contado para combatir la melancolía de la mujer amada. Los pequeños matices, como la repetición de "tan lejos, tan lejos" (en ruso, "далёко, далёко"; es interesante que, además de la repetitividad característica para los preámbulos de los cuentos, se utiliza la forma anticuada y "mágica" de esta palabra, en vez de la moderna *далекó*) sirven para subrayar la atmósfera de una leyenda contada; las velas coloridas del barco, las grutas de mármol y el joven arráez también dan un aire más exótico.

Y en adelante reproducimos dos traducciones al español, realizadas, la primera, por Luis Gómez de Aranda y Luis Fraga²⁸⁹ y la segunda, por Irina Bogdachevski²⁹⁰.

Luis Gómez de Adanda y Luis Fraga ²⁹¹	Irina Bogdachevski ²⁹²
Jirafa Hoy he visto muy triste tu mirada. Tus brazos tan delgados abrazando con pena tus rodillas. ¡Pero escucha! En Chad, una jirafa junto al lago camina su indolente, esbelta, gracia. Recama su vestido con brocados, que sólo se comparan con la luna, quebrada en los esteros y flotando.	La jirafa Más triste que nunca hoy noto tu mirada y son más delgados tus brazos que ciñen tus rodillas. Escucha: lejos, muy lejos, en los lagos de Chad Deambula la grácil jirafa. Le fue dada esta gracia armoniosa y la finura, y un mágico dibujo adorna su pelaje, con el cual solo la luna se atreve a comparar cuando se quiebra y se mece en las aguas del amplio lago.

²⁸⁹ Gumiliov, Nikolai; Gómez de Aranda, Luis; Fraga, Luis, *El diablo listo y otros poemas = Umnyi d'ia vol i drugie stikhotvoreniia*, Madrid, Reino de Cordelia, 2011.

²⁹⁰ Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983.

²⁹¹ Gumiliov, Nikolai; Gómez de Aranda, Luis; Fraga, Luis, *El diablo listo y otros poemas = Umnyi d'ia vol i drugie stikhotvoreniia*, Madrid, Reino de Cordelia, 2011, p.58.

²⁹² Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983, p.47.

<p>De lejos son veleros luminosos, galopan en la brisa y como pájaros. Se esconden al crepúsculo prodigios en grutas excavadas en el mármol...</p> <p>Te cuento las historias de esas tierras, de una negra princesa y de su amado. Mas tú ya has respirado mucha niebla y crees en la lluvia solamente.</p> <p>Te cuento de las palmas cimbreantes, te cuento de mil árboles extraños... ¿Acaso estás llorando? ¡Pero escucha! En Chad, una jirafa junto al lago...</p>	<p>Distante, se asemeja a las velas multicolores de los barcos, y su correr es tan suave como el alegre vuelo de los pájaros. Yo sé, que la tierra percibe infinidad de maravillas cuando, en el ocaso, la jirafa se oculta en la gruta de mármol.</p> <p>Conozco alegres cuentos de las mágicas tierras, de la doncella morena, de la pasión del joven guerrero, pero tú, que por largo tiempo respiraste la niebla pesada, No deseas creer en nada, excepto en la lluvia.</p> <p>¿Y cómo te hablaré del jardín tropical, de las palmeras esbeltas, del olor a las hierbas extrañas...? ¿Estás llorando? Escucha: lejos, en los lagos de Chad, deambula la grácil jirafa.</p>
--	--

Como podemos ver, en ambos casos los traductores optaron por el verso casi libre (o, mejor dicho, traducción en prosa; en el primer caso, queda algo de ritmo). La traducción de Irina Bogdachevski es más literal, pero junto con la exactitud ha "heredado" algunos elementos propios del texto escrito por una persona extranjera, es decir, pequeños fallos en la puntuación ("Yo sé, que la tierra percibe infinidad de maravillas") y unas estructuras gramaticales pesadas.

También podemos comentar la metamorfosis curiosa que ocurrió con el lago Chad: en un texto, se ha convertido en "un lago en Chad", en otro, en "los lagos", sin ninguna razón evidente. En el primer texto LA jirafa, única en el mundo, también se convirtió en UNA jirafa, es decir, en un animal cualquiera (y esto incluso se subraya con la utilización del plural "son veleros luminosos, galopan..." en el segundo verso, una cosa inimaginable en el texto original). Y, en general, tenemos que mencionar que la atmósfera de un cuento mágico y exótico de las tierras fantásticas contado en el país muy, muy lejano casi ha desaparecido en el texto de ambas traducciones.

No podemos valorar si la pérdida de la densidad del tejido imaginario de esta obra en concreto es inevitable durante la traducción realizada para una cultura más cercana a las palmeras, moriscos y jardines tropicales (es evidente que para un lector español todos estos detalles suenan de forma un poco menos exótica, igual que la descripción de las

aventuras en los fríos bosques de Siberia sonaría como algo bastante más común para un moscovita). Pero, sin duda, se podría compensar esta pérdida enfatizando aún más el exotismo y el aire de la leyenda —aunque, evidentemente, no es nada fácil para el traductor, que tiene que balancear para este fin entre los matices y los sinónimos—. Y, sin embargo, en estos casos no hay ni un solo intento de eso.

Existe otra traducción, de José Mateo y Xenia Dyakonova ²⁹³, que es interesante por tener, a pesar de no guardar el metro (las rimas, aunque se convierten en asonantes, se guardan) unas inexplicables "distracciones" y fantasías sobre el original, que no podemos atribuir, en este caso, ni a la falta del conocimiento del ruso ni tampoco a la falta de la capacidad de expresarse en castellano. En el texto reproducido hemos marcado en negrita los momentos más llamativos:

Hoy veo tristeza en tus ojos, **un brillo especial**,
Tu brazo especialmente fino al asir las rodillas.
Escucha: muy lejos, muy lejos, a orillas del Chad
hay una jirafa de gracia exquisita.

Su cuerpo posee garbosa esbeltez y dulzura,
y lleva pintada la piel de arabesco embrujado;
con ella podría igualarse tan sólo la luna
que oscila y se quiebra en las aguas extensas del lago.

Si miras de lejos, **parece un vistoso velero**,
de cerca, si corre, es el vuelo ligero de un pájaro.
Yo sé que la tierra contempla un sinfín de portentos
cuando ella se esconde, al ocaso, en su cueva de mármol.

Conozco los cuentos alegres de extraños países,
del **joven guerrero y la chica, de amor y de furia...**
pero con el tiempo **te has hecho a una densa calígene:**
no es fácil que creas en nada, si no es en la lluvia.

Y ¿cómo podría contarte un jardín tropical,
la palma sutil, el olor de **una flor** nunca vista?
No llores, escucha... muy lejos, a orillas del Chad,

²⁹³ Gumiliiov, Nikolai Stepanovich, José Mateo y Xenia Dyakonova, *El tranvía extraviado: antología poética*, Ourense, Linteo, 2012.

hay una jirafa de gracia exquisita.²⁹⁴

Entre estas tres versiones de traducción existentes, como podemos ver, es realmente difícil elegir la más acertada, y lamentablemente se trata de que cada una de ellas tiene ciertas desventajas ²⁹⁵.

Y el tercer ejemplo del poema acmeísta que nos gustaría reproducir aquí, es el poema de Mandelstam *Возьми на радость из моих ладоней...* En general, la poesía de Mandelstam es mucho más "áspera", su imaginario es muchas veces paradójico e incluso "feo", incomodo, muy impresionista (y aquí tenemos que recordar su poema *Impresionismo* (1932), ya citado en este trabajo²⁹⁶, donde él describe cómo las costras de las heridas de una flor moribunda se convierten en la pintura). En este sentido el traductor siempre se encuentra ante un reto difícil de reproducir estas paradojas metafóricas (y ante la tentación de "suavizarlas" y "mejorar" así el texto).

²⁹⁴ Gumiliov, Nikolai Stepanovich, José Mateo y Xènia Dyakonova, *El tranvía extraviado: antología poética*, Ourense, Linteo, 2012, p.127.

²⁹⁵ Siguiendo a todos, hemos hecho nuestro propio intento de traducir este poema. Sería algo prepotente pretender que nuestra traducción sea mejor (siendo, además, una traducción realizada por un traductor no nativo), pero por lo menos hemos intentado, para completar el abanico de las diferentes interpretaciones, dar una idea del ritmo y la musicalidad del texto.

Ahora más triste que nunca está tu mirar
Mas finos que nunca tus frágiles brazos están.
¡Escucha! Tan lejos, allí, donde el lago de Chad,
La majestuosa jirafa se echó a andar.

Dotada está de la gracia, de la beldad,
Y un arabesco tan bello le cubre la piel,
Que solo la luna, quebrada por la humedad
Del lago enorme, puede medirse con él.

De lejos parece las velas de un galeón,
Y con el vuelo se iguala su suave correr...
Las grutas de mármol la infinidad, un millón
De estos milagros esconden al atardecer.

Yo sé los cuentos de su misterioso país,
De una morisca amada por un capitán.
Mas solo inspiras la niebla monótona, y
No crees en nada excepto la lluvia ya.

Y cómo contarte de este edén tropical
Y de las palmeras esbeltas, si vas a llorar...
No llores. ¡Escucha! Allí, donde el lago de Chad,
La majestuosa jirafa se echó a andar.

²⁹⁶ En la página 58.

Original en ruso ²⁹⁷	Traducción al español (de José Manuel Caballero Bonald) ²⁹⁸
<p>Возьми на радость из моих ладоней....</p> <p>Возьми на радость из моих ладоней Немного солнца и немного меда, Как нам велели пчелы Персефоны.</p> <p>Не отвязать неприкрепленной лодки, Не услышать в меха обутой тени, Не превозмочь в дремучей жизни страха.</p> <p>Нам остаются только поцелуи, Мохнатые, как маленькие пчелы, Что умирают, вылетев из улья.</p> <p>Они шуршат в прозрачных дебрях ночи, Их родина - дремучий лес Тайгета, Их пища - время, медуница, мята.</p> <p>Возьми ж на радость дикий мой подарок, Невзрачное сухое ожерелье Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.</p>	<p>TOMA DE MIS MANOS...</p> <p>Toma de mis manos para tu alegría este poco de sol y este poco de miel, según nos enseñaron las abejas de Proserpina.</p> <p>No puede desatarse un navío ya libre, no puede oírse la sombra calzada de pieles, no puede superarse el miedo a lo ignorado.</p> <p>Únicamente nos quedan los besos, aterciopelados roces como de abejas breves que expiran al huir de la colmena.</p> <p>Vibran en la transparencia selvática de la noche, tienen por patria el intocable bosque de Taigeto, se nutren de tiempo, de heliotropo y de menta.</p> <p>Toma para tu alegría esta pasajera ofrenda pobre collar de abejas moribundas que transforman la miel en sol diario.</p>

Aquí reproducimos la traducción literal de este poema al español:

Toma de mis palmas para la alegría un poco de sol y un poco de miel, como nos han ordenado las abejas de Perséfone.

No podemos desatar una barca que no está atada, no podemos oír la sombra calzada de pieles, no podemos vencer el miedo viviendo la vida oscura.

Nos quedan solo los besos, peludos como las pequeñas abejas que mueren cuando abandonan la colmena.

²⁹⁷ Манделъштам, Осип. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах: Стихотворения*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2009, p. 115

²⁹⁸ Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974, p. 64.

Ellas susurran en los transparentes berenjenales de la noche, su patria es el frondoso bosque de Taigeto, su comida es el tiempo, la pulmonaria y la menta.

Toma para la alegría mi salvaje regalo, este cutre collar seco de las abejas muertas, que han convertido la miel en el sol.

A simple vista se puede notar que el traductor, José Manuel Caballero Bonald, siendo sin duda un poeta muy bueno, no ha resistido la tentación de "civilizar" el poema: las abejas peludas se hacen aterciopeladas, una pequeña barca crece hasta el tamaño de un navío, las humildes pulmonarias se convierten en heliotropos —una flor mucho más atractiva estéticamente— y el regalo salvaje en una ofrenda pasajera. También saltamos al futuro en el tema mitológico: la Perséfone del poema original, de la mitología griega, sí que está asociada con el bosque del Taigeto, pero la majestuosa Proserpina romana recuerda más bien a Giovanni Lorenzo Bernini y a su escultura. En definitiva, encontramos que un poema con aire "prehistórico" y mitológico está tan estetizado como el minotauro en las pinturas prerrafaelitas. El texto ha adquirido una estética nueva, y aunque no nos atreveríamos a juzgar si este cambio es positivo o no, de todas formas, la traducción se aleja del original, y, a pesar de la relativa cercanía que mantiene con respecto al texto ruso en los aspectos menos "ásperos", el esqueleto del poema se esfuma y se convierte en una reinterpretación, una versión propia del mismo tema.

Hemos elegido estos ejemplos bastante típicos para demostrar las dificultades que surgen a la hora de traducir la poesía acmeísta. La falsa simplicidad de sus poemas, carentes de la sofisticada filosofía de los simbolistas, muchas veces atrae a los traductores; pero lamentablemente, a la hora de *dire quasi la stessa cosa* en otro idioma la magia pasajera desaparece. Y aunque los tres grandes acmeístas —Gumiliov, Ajmátova y Mandelstam— están en general mejor representados en las traducciones al castellano que la mayoría de los simbolistas, puede ser que para el lector y para el traductor español todavía quedan muchas cosas por descubrir.

Las traducciones de los acmeístas al español: tendencias generales

En general la base teórica de los acmeístas podría compaginar con las tendencias de la poesía española; también es, como decía el ya mencionado Efim Etkind, más bien poesía del pensamiento y de la imagen que de la forma (en este sentido los acmeístas son la única corriente en la poesía vanguardista rusa que no declara la prioridad de los componentes formales y transracionales, dando más valor a la parte semántica). Y los intentos de traducir al español la poesía de los acmeístas, sobre todo de Anna Ajmátova, son bastante numerosos tanto en España como en otros países de habla hispana, pero casi todos los libros publicados se datan hacia la última década del siglo XX o principios del siglo XXI (véase las tablas correspondientes del Anexo I); existen muy pocas publicaciones anteriores, y principalmente se trata de unas escasas citas en las revistas o apariciones ocasionales en las colecciones de poemas. ¿Por qué entonces su poesía había tardado tanto en sonar en castellano?

Podríamos suponer que esta demora se explica a través de tres factores socioculturales. Primero, una clara inclinación de los acmeístas rusos hacia unas imágenes muy detalladas y "terrenales", que los acerca al realismo en literatura tal y como lo veían en el siglo XIX en España. Estarían, quizás, mejor aceptados si sus obras existieran ya unos 20 años antes, junto con la poesía de Ramón de Campoamor, Núñez de Arce o Gabriel y Galán; pero en la época de las vanguardias y la superación del realismo, aunque en muchos casos ambigua y llena de "herencias" artísticas del mismo, este llamamiento a la claridad, concreción y materialidad de la imagen ya era más bien anacrónico, representaba una tendencia fuera de moda. Esto se confirma por el interés y por la aparición de muchas (y muchas veces buenas) traducciones en el momento cuando las tendencias vanguardistas se sustituyen con el aire posmoderno.

El segundo factor sociocultural, quizás, estaba determinado por las condiciones sociales de Rusia. Los acmeístas, con sus orígenes nobiliarios y su oposición a la violencia revolucionaria, se convirtieron en los enemigos clasistas del nuevo régimen desde el mismo 1917, y el fusilamiento de Nikolái Gumiliov en 1921, el silencio de Ósip Mandelstam, así como la emigración de Georgi Ivanov prácticamente ponen fin a esta corriente. Los supervivientes, como Anna Ajmátova o Mijaíl Zenkévich, cambiaron el estilo y el temario de sus obras, y posiblemente solo eso les permitió vivir y seguir creando; a pesar de ello, Ajmátova casi no consigue publicar, y Zenkévich "evoluciona"

hasta un puro realismo socialista, con poemas sobre los pilotos soviéticos y la grandeza de Stalin, y solo se permite desahogarse en las traducciones²⁹⁹.

Y si los simbolistas, que formaron la primera corriente de la Edad de Plata rusa desde el punto de vista cronológico, tenían más de veinte años antes de la revolución para hacerse famosos incluso fuera de Rusia, aparecer en las críticas francesas e inglesas, los "contrarrevolucionarios" acmeístas surgieron en la escena de la Edad de Plata rusa solo cinco años antes de 1917 y se desvanecieron en poco tiempo después de formar su corriente. Un intento de recrear *Gremio de poetas* en 1920 terminó con el fusilamiento de Gumiliov, y los mladoacmeístas, como Georgi Ivanov, a partir de los años 20 ya estaban en el exilio y su obra representaba la poesía típica de emigrados, llena de nostalgia y dirigida estilística y estéticamente más bien al siglo XIX. Evidentemente, todo ello impedía su percepción adecuada incluso en el mundo literario rusohablante y solo a partir de la época de deshielo empieza a restaurarse el interés hacia esta corriente literaria.

Y, por último, el tercer factor que posiblemente impedía la asimilación de la obra de los acmeístas a lo largo de los primeros tres cuartos del siglo XX tiene que ver con el enfoque tan concreto —igual que en cualquier tema, ellos buscaban esta concretización y materialidad de cada detalle— que hacían de la vida rusa, con muchos detalles no percibibles desde fuera. La tendencia general (y bien visible en la estadística de las traducciones, por ejemplo, en la popularidad de obras revolucionarias de Mayakovski, *Los doce* de Blok o *Réquiem* de Ajmátova) a lo largo de todo el siglo XX consistía en elegir para la traducción de todo el corpus de las vanguardias rusas de la Edad de Plata las obras más universales, sin demasiado colorido ruso-eslavo. Incluso en el campo de la poesía social se elegían las obras "revolucionarias", pero con una generalización que permite fácilmente proyectar su contenido a lo que ocurre en otro país y en otra época. En este sentido no sorprende que en español la obra más publicada de los acmeístas es *Réquiem* de Ajmátova, un llanto épico por las víctimas de guerras y dictaduras que recuerda —por el horror que transmite y por su estilística tan concreta y a la vez fragmentada— al *Guernica* de Pablo Picasso.

En cambio, la mayoría de los poemas de Ajmátova, Mandelshtam o Gumiliov, incluso el famoso epigrama contra Stalin de Ósip Mandelshtam que le llevó al presidio, se publican y se discuten muchísimo más en las críticas de habla inglesa, más

²⁹⁹ Para más información, véase: Казак, Вольфганг, *Лексикон русской литературы XX века*, Москва, РИК "Культура", 1996, p. 171.

acostumbradas a desenredar los laberintos de las imágenes y detalles de otra cultura que en España. Más o menos lo mismo ocurre con la otra corriente de las vanguardias rusas, los nuevos campesinos, cuyo color local también requiere demasiadas notas a pie de página para entender bien el texto.

En el caso de Gumiliov, todas las traducciones poéticas que fueron publicadas hasta el año 2010 pertenecen a las antologías y colecciones de poemas de varios autores, es decir, Gumiliov en sí no atrae la atención de los traductores, le traducen solo porque forma parte del panorama de la poesía rusa, y quizás porque el traductor entiende su valor dentro de la cultura. Esta situación cambia hacia 2011, cuando en España empiezan a salir una tras otra las colecciones de poemas exclusivas de Nikolái Gumiliov. Puede ser que esto se deba al auge general en las traducciones del ruso de los últimos años, a la creciente posibilidad de conseguir y estudiar los textos originales gracias a internet (y por la calidad de algunas traducciones no podemos descartar la probabilidad del uso intensivo de Google Traductor), a la facilidad de organizar la publicación de una pequeña tirada gracias a la impresión digital y al aumento de la emigración culta de Rusia, de donde muchas veces provienen los coautores de los libros, probablemente responsables de la primera traducción literal y la valoración general de la obra.

Este boom traductológico, que empezó a principios del siglo XXI, es característico no solo para la poesía de Gumiliov, y en el caso de este poeta, posiblemente, es el signo de una especie de redescubrimiento, del hecho que su obra corresponde mejor a las expectativas estéticas de la sociedad posmoderna; demasiado sofisticado y realista para la vanguardia clásica, demasiado aristócrata, este poeta no tenía en su poesía un componente social que podría percibirle como un representante del arte "rojo". Tendrían que pasar bastantes años desde la Guerra Civil y La Transición para que su obra pudiera ser recibida fuera del paréntesis del contexto social.

Entre los pioneros descubridores del nuevo poeta ruso, como siempre, figura Tomás Nuño Oraá con su pequeño libro de 46 páginas³⁰⁰, que comparte todos los gafes de sus ediciones de otros poetas (para la lista completa de las publicaciones de Gumiliov en español, véase la tabla en el Anexo I).

Entre las publicaciones de estos últimos años las mejores críticas de internet (lamentablemente, no hemos podido encontrar ninguna en las revistas literarias)

³⁰⁰ Gumilev, Nikolái, *Lírica selecta* (trad. Tomás Nuño Oraá), Bilbao, Colección de Poesía Rusa; 38, 2012.

pertenecen, quizás, a la versión de José Mateo y Xènia Dyakonova³⁰¹, un intento de creación de una traducción poética de la obra de este poeta. A nosotros nos parece también bastante interesante la colección de Luis Gómez de Aranda y Luis Fraga³⁰², una edición bilingüe (en el apartado anterior ya hemos citado su traducción del poema *La jirafa*). La traducción de estos autores tiene una tendencia de alejarse bastante del texto original a pesar de ser una traducción en prosa, pero en comparación con la versión de José Mateo y Xènia Dyakonova tiene una ventaja importante: si Mateo y Dyakonova tienden muchas veces a simplificar el idioma y el estilo, suavizarlo, yendo contra la famosa desautomatización de Shklovski y así destruyendo lo poético a pesar de conservar la forma, los segundos intentan reproducir la riqueza lingüística y las paradojas del imaginario original, aunque a veces rechazando para ello los medios artísticos propios del mismo poeta (las palabras, el ritmo) sin razón y de forma inexplicable.

Por ejemplo, aquí reproducimos un verso de Gumiliov traducido en ambas colecciones:

Original en ruso	Traducción literal al español
<p><i>Восьмистишие</i> Ни шороха полных далей, Ни песен, что певала мать, Мы никогда не понимали Того, что стоило понять. И, символ горнего величья, Как некий благодный завет, Высокое косноязычье Тебе даруется, поэт.</p>	<p>Un poema de ocho versos Ni el susurro de las lejanías de noche, Ni las canciones, cantadas por la madre, Nosotros nunca entendíamos Aquello que importaba comprender. Y, como un símbolo de la grandeza de los cielos, Como un testamento benigno Un alto (noble, soberano) tartajeo Se te regala a ti, poeta.</p>

³⁰¹ Gumiliov, Nikolai Stepanovich, *El tranvía extraviado: antología poética*. (Trad. José Mateo y Xènia Dyakonova) Ourense, Linteo, 2012.

³⁰² Gumiliov, Nikolai; Gómez de Aranda, Luis; Fraga, Luis, *El diablo listo y otros poemas = Umnyi d'ia vol i drugie stikhotvoreniia*. Madrid, Reino de Cordelia, 2011.

Versión de José Mateo y Xènia Dyakonova ³⁰³	Versión de Luis Gómez de Aranda y Luis Fraga ³⁰⁴
<p><i>Ocho versos</i></p> <p>Ni el rumor de las lejanías, ni las canciones que le oímos a la madre: nunca entendimos aquello que lo merecía. Y, símbolo de gracia eterna, como un benigno testamento, el don de un alto balbuceo ha recaído en ti, poeta.</p>	<p><i>Octava</i></p> <p>Ni el susurro nocturno de los valles, ni los cantos domésticos, maternos; aquello que importaba comprender jamás en nuestras vidas comprendimos. Como una herencia extraña, al fin benigna, tendrás como poeta entre las manos un alto y soberano tartajeo, tú símbolo elevado de grandeza.</p>

Se ve que cada una de estas dos versiones se aleja del original en algo y —dado que los aspectos formales y transracionales de la traducción no corresponden a los del original, especialmente en la versión de Gómez de Aranda y Fraga se trata de un texto casi en prosa — esta decisión de cambiar el texto no tiene explicación.

Pero se nota también que en cada caso los cambios fueron en su propia dirección: José Mateo y Xènia Dyakonova intentan crear un texto más fácil de percibir, más "liso", eliminando incluso las imágenes difíciles (el susurro de las lejanías de noche se convierte en un simple rumor de las lejanías, un símbolo de la grandeza de los cielos se convierte en una gracia eterna etc.). La versión de Gómez de Aranda y Fraga, en cambio, incluso alejándose del original —otro tema, o quizás una pregunta retórica y sin respuesta, es para qué hace falta alejarse del original si se trata de una traducción sin limitaciones formales rítmicas y silábicas— intenta buscar unas imágenes y unos sinónimos poco banales, conservando este "alto y soberano tartamudeo, símbolo elevado de grandeza" como "una herencia extraña, al fin benigna" del original ruso.

En el primer caso, tenemos un texto elaborado y muy alisado, pero sin esta textura áspera característica de la obra de todos los acmeístas; este poema podría pertenecer a cualquier poeta, incluso con más probabilidad a algún poeta de la Edad de Oro. La segunda versión tiene más desperfectos... pero al final, más espíritu original.

³⁰³ Gumiliov, Nikolai Stepanovich, *El tranvía extraviado: antología poética*. (Trad. José Mateo y Xènia Dyakonova) Ourense, Linteo, 2012, p.85.

³⁰⁴ Gumiliov, Nikolai; Gómez de Aranda, Luis; Fraga, Luis, *El diablo listo y otros poemas = Umnyi d'ivol i drugie stikhotvoreniia*. Madrid, Reino de Cordelia, 2011, p.149.

Quizás esta diferencia en las interpretaciones, como en el caso de muchos otros poetas rusos, se debe al hecho de que el modelo, la escuela de traducción todavía no está formada. Teniendo en cuenta que las tiradas de estas traducciones son escasas, muchas veces es muy difícil encontrar información sobre ellas, dando como consecuencia que cada traductor busque su camino casi sin apoyarse en la experiencia de otros. Así, el resultado depende más del talento de cada uno, de su nivel de conocimiento del ruso y... de cierta dosis de suerte, que del estudio de los ejemplos anteriores y del desarrollo del conocimiento sobre estas obras.

En el caso de Mandelstam, la situación es aún más interesante (véase la tabla con el listado completo de sus obras en el Anexo I). Incluso con una tendencia más marcada que en el caso de otros acmeístas, el interés hacia su poesía se despertó relativamente tarde, con una primera edición fechada en 1981³⁰⁵. Además, en la primera traducción se trata más bien de una iniciativa de la traductora rusa, que quería compartir la obra de este poeta con el público español que de la demanda del mercado. La segunda edición aparecerá en 1994. A partir de este momento su popularidad crece muy rápido y en diez años se publican casi todas las ediciones existentes del poeta, pero en la última década el interés otra vez desaparece (entre las últimas publicaciones podríamos mencionar el librito de 48 páginas del omnipresente Tomás Nuño Oraá³⁰⁶; las publicaciones de este traductor casi todas, excepto las de Mayakovski, se fechan entre 2009 y 2013 y esta debería ser una de sus primeras experiencias). Durante los últimos años no hemos podido encontrar ni una sola edición nueva.

Otra tendencia interesante relacionada con las traducciones de Mandelstam es que casi desde el principio en el público catalán el interés hacia su obra ha sido más grande que en los lectores de lengua castellana. El interés aparece antes, muchos libros salen ya en los años 80, y la única edición que abarca todas las obras poéticas de este autor entre las lenguas de España solo existe en catalán en el libro de Jaume Creus publicado en 1984³⁰⁷. Muchas otras ediciones salen también solo en catalán³⁰⁸ o a la vez se publican libros en ambos idiomas, catalán y español³⁰⁹. Sería bastante difícil explicar este hecho,

³⁰⁵ Mandelstam, Osip, *El sello egipcio; el rumor del tiempo*, Traducción del ruso de Lidia Kúper. Madrid, Alfaguara, 1981.

³⁰⁶ Mandelstam, Osip, *Poemas* (Trad. Tomás Nuño Oraá), Bilbao, s.n., 2009.

³⁰⁷ Mandel'shtam, Ossip, *Poesía Completa*, 1ª ed. (Poesía) (trad. Jaume Creus), Barcelona, Edicions de 1984, 1984.

³⁰⁸ Mandel'shtam, Osip; Vidal, Elena, *Poemes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2009.

³⁰⁹ Así ocurrió, por ejemplo, con el libro *Armenia en prosa y verso*, que sale a la vez en dos idiomas, Mandel'shtam, Osip; Vidal, Elena, *Armenia en prosa y en verso*. 1a ed. Barcelona, Acantilado, 2011, y *Armènia en prosa i en vers*. 1a ed. Barcelona, Quaderns Crema, 2011.

quizás se trata de alguna, muy acertada, traducción (puede ser que de este ya mencionado libro de Jaume Creus, un traductor, poeta y escritor bastante celebre, que había recibido buenas críticas y fue republicado varias veces, la última en 2014 ³¹⁰), que en principio condicionó la popularidad del poeta. En cambio, en español se publican con mucha más frecuencia sus libros en prosa, por ejemplo, su *Coloquio sobre Dante* en español ha tenido varias reediciones de varias editoriales³¹¹.

Podríamos concluir que el estilo de Mandelshtam todavía no ha encontrado su encarnación en castellano: durante la última década del siglo XX y la primera del XXI, con el boom traductológico y los años de la Perestroika soviético-rusa, cuando el interés hacia el periodo soviético en general en España era bastante grande, se hacían unos intentos de introducir a este, sin duda, interesantísimo poeta en la cultura hispanohablante. Pero el resultado, según parece, no fue conseguido, los libros no fueron aceptados lo suficientemente bien para hacer rentables las nuevas publicaciones.

Entre las ediciones de la poesía de Ósip Mandelshtam en español, tenemos que mencionar la obra de Jesús García Gabaldón, autor de muchas traducciones de la poesía rusa, que incluye *Tristia y otros poemas*³¹² y *Cuadernos de Vorónezh* ³¹³. Los poemas de los años 1935-37, traducidos en la última edición, son de la etapa tardía de la vida de Mandelshtam, de su presidio y residencia forzosa fuera de Moscú. Es una poesía madura, donde la maestría del autor llega al absoluto en su característica transmisión de la aspereza de la imagen a través de todos los medios poéticos, racionales y transracionales. Es una poesía casi imposible de traducir, con una falsa simplicidad que puede crear una belleza poética a base de un material muy cotidiano. Por ejemplo, estos magníficos cuatro versos del año 1935, a la derecha de los cuales reproducimos el maravilloso juego fonético, casi un trabalenguas, alrededor del nombre de la ciudad (Vorónezh), que a la vez consigue crear la imagen de esta ciudad, cuenta la situación y representa la actitud y el dolor del poeta:

³¹⁰ Mandel'shtam, Ossip; Creus, Jaume, *Poesía Completa*. (Poesía), Barcelona, Edicions de 1984, 2014.

³¹¹ Mandelstam, Osip, *Conversaciones sobre Dante*, Trad. Marilyn Contardi; Cecilia Beceyro, México, Universidad Iberoamericana, 1994; Mandel'shtam, Osip, *Coloquio Sobre Dante; La Cuarta Prosa* (trad. Jesús García Gabaldón), Madrid, Visor, 1995 y *Coloquio Sobre Dante*. 1ª ed. (Trad. de Selma Ancira), Barcelona, Acantilado, 2004.

³¹² Mandelstam, Osip, *Tristia y otros poemas*, Trad. Jesús García Gabaldón, Montblanc, Igitur, 1998.

³¹³ Mandelshtam, Osip, *Cuadernos de Voronezh*, Trad. Jesús García Gabaldón, Montblanc (Tarragona), Igitur, 1999.

Texto original ³¹⁴	Transcripción fonética
Пусти меня, отдай меня, Воронеж: Уронишь ты меня иль проворонишь, Ты выронишь меня или вернешь,— Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...	Pustí menyá, otdái menyá, Vorónezh. Urónish ti menyá il provorónish, Ti víronish menyá ili verniósh, Vorónezh blazh, Vorónezh vóron, nozh...

Lamentablemente, el traductor se enfrenta a la tarea de transmitir este difícilísimo verso de la forma más sencilla posible: buscar cada palabra en el diccionario, simplificar las cosas difíciles de entender y luego crear un texto propio a base de este material.

Traducción literal	Traducción de Jesús García Gabaldón ³¹⁵
Déjame libre, dévuélveme (a mí), Vorónezh. Me dejarás caer o me perderás, me soltarás o me retornarás... Vorónezh, capricho; Vorónezh, cuervo, cuchillo...	Déjame marchar, déjame volver, Voronezh: Suéltame o déjame escapar, caer o regresar. Voronezh, capricho; Voronezh, cuervo, cuchillo...

En la versión de Gabaldón el poeta está hablando en modo imperativo, en la versión original a partir del segundo verso solo intenta adivinar su futuro, y en este contexto "déjame caer" de Gabaldón suena como mínimo extraño: no se trata del deseo sino del miedo de caer. También en la versión original lo único que pide el poeta es devolverle su vida, no regresar. Y el juego final fonético ("Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...") se sustituye por una simple traducción de estas palabras, en vez de intentar buscar un análogo en castellano (Vorónezh es voraz, es el vórtice negro, la cretinez, los torones de acero que ahogan al poeta...). Incluso se pierde la tilde, y el nombre de la ciudad de Vorónezh, que procede de la palabra cuervo (en ruso, ворон, *vóron*), pierde su salvaje son y el ritmo. Esta tendencia es característica no solo para este libro del traductor, pero quizás para toda su obra, dedicada en su mayor parte al acmeísmo ruso.

³¹⁴ Мандельштам, Осип, *Полное собрание сочинений и писем в трех томах: Стихотворения*. Москва, Прогресс-Плеяда, 2009, p. 198.

³¹⁵ Mandelshtam, Osip, *Cuadernos de Voronezh*, Trad. Jesús García Gabaldón. Montblanc (Tarragona): Igitur, 1999, p.35.

Respecto a las traducciones de Ajmátova también estamos ante una situación típica para los acmeístas: sus traducciones, relativamente numerosas, datan todas, salvo algunos casos muy aislados, entre 1992 y 2013.

Un mérito especial entre las ediciones más tempranas pertenece a la pequeña edición de *Réquiem* de Ajmátova en español, con la traducción y el prólogo de Aquilino Duque³¹⁶. Lo interesante de esta edición es que en ella la traducción de *Réquiem* se publica 20 años antes de su primera edición en la Unión Soviética. El texto de *Réquiem* en los años 60 y 70 durante largo tiempo se distribuía en el territorio soviético solo a través de ediciones clandestinas, muchas veces mecanografiadas a mano (*samizdat*). Algunas veces se publicaba en el extranjero por las editoriales de los emigrantes rusos, pero la pequeña tirada y la escasez de estas publicaciones de inmediato las convertía en unas rarezas de las tiendas de los libreros de viejo³¹⁷. En el territorio de la Unión Soviética este poema fue publicado por primera vez solo a finales de los 80, durante la Perestroika en la revista *Octubre*³¹⁸.

La edición de Aquilino Duque tiene, lamentablemente, algunos errores, compartidos luego por las ediciones posteriores (por ejemplo, "A pie firme estarás bajo Las Cruces, igual que otros trescientas, con tu ofrenda"³¹⁹, habla en realidad de "harías cola con tu paquete en la entrada de Kresti, una de las principales prisiones de San Petersburgo" (en ruso, "Как трехсотая, с передачей // Под Крестами будешь стоять"³²⁰). En otras ediciones también podemos encontrar esta interpretación errónea: "Harías cola // con un paquete bajo Las Cruces" de Carmen Alonso y Gloria García³²¹ y "con un paquete // Harías cola bajo Las Cruces" de García Gabaldón³²². Pero la edición de Aquilino tiene sus indudables méritos, como, por ejemplo, el intento de guardar la forma poética (el metro y la rima) del original.

Pero, desgraciadamente, la triste tendencia en las traducciones de Anna Ajmátova es que la mayoría de ellas comparten los gafes típicos, desde la pérdida de la estructura

³¹⁶ Akhmatova, Anna, *Requiem*. (versión y prólogo de Aquilino Duque), Barcelona, El Bardo, 1967.

³¹⁷ Por ejemplo, Ахматова, Анна, *Реквием*, New York, Товарищество зарубежных писателей, 1963 (primera edición) y 1969 (segunda).

³¹⁸ Ахматова, Анна, "Реквием", en *Октябрь*, N3, 1987, págs.130-135.

³¹⁹ Akhmatova, Anna, *Requiem*, (versión y prólogo de Aquilino Duque), Barcelona, El Bardo, 1967, p. 29.

³²⁰ Citado por: Ахматова, Анна, *Собрание сочинений. Том первый*, Москва, Эллис Лак, 1998, p. 442.

³²¹ Ajmátova, Ana, *Réquiem*. (Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García), Madrid, Colección Torremozas 125, 1996, p. 32

³²² Ajmátova, Anna, *Réquiem. Poeta sin héroe* (Edición bilingüe. traducción de Jesús García Gabaldón). Madrid, Cátedra, 1994, p. 112.

poética y de la esencia del verso hasta unos banales errores léxicos procedentes de la falta de conocimiento del idioma de origen.

Sobre este tema existe un magnífico pero demoledor artículo de María Sánchez Puig, "Tres traductores en busca de un autor"³²³. En este artículo ella compara las tres principales traducciones de Ajmátova de los años 90: la de José Luis Reina Palazón³²⁴, la de Jesús García Gabaldón³²⁵ y la de Carmen Alonso y Gloria García³²⁶. Publicadas unos años después de que el texto original del *Réquiem* por fin viera la luz en la Unión Soviética en el año 1987 en la ya mencionada revista *Octubre* y se convirtiera en un acontecimiento no solo literario, sino también político, a nivel mundial³²⁷, las versiones de estos tres autores, lamentablemente, ofrecen por su parte en español bastantes errores e inexplicables diferencias con respecto al texto original. En los casos de José Luis Reina Palazón y Jesús García Gabaldón también están plagadas de erratas y errores de imprenta las partes rusas de sus ediciones bilingües.

A pesar de que, en cualquier caso, el intento de traducir estos textos difícilísimos en todos los aspectos tiene su mérito, algunos fragmentos de estas traducciones se leen casi como si fuera una anécdota. En la versión de Reina Palazón en *Réquiem* la referencia de Anna Ajmátova a las mujeres de los arcabuceros, cruelmente ejecutados en masa por el zar Pedro el Grande ("как стрелецкие женки// под кремлевскими башнями выть..."³²⁸) por, probablemente, falta del entendimiento tanto a nivel textual (significado de la palabra *стрелецкие*, arcabuceros) como contextual (falta del conocimiento de la historia rusa) se convierte en la mención de las mujeres de un tal señor Strelezki (Como las mujeres de Strelezki pregono // Bajo las torres del Kremlin³²⁹). En el *Poema sin héroe* en la traducción de Gabaldón los brazos retorcidos se convierten en las manos mutiladas (p. 231) por no entender la frase rusa "ломаю руки" (retorciéndose los brazos, literalmente "rompiéndose las manos"); La Rus pagana se transforma por este mismo traductor en La Rus de la Lengua, por la semejanza de las palabras *языковая* (lingüística) и *языческая*

³²³ Sánchez Puig, María, "Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor", en *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, Nº 2, 2000, págs. 209-234.

³²⁴ Ajmátova, Ana, *Réquiem y otros poemas*. (Introducción y traducción de José Luis Reina Palazón), Sevilla, Alfar, 1993.

³²⁵ Ajmátova, Anna, *Réquiem. Poema sin héroe*. (Edición bilingüe. traducción de Jesús García Gabaldón), Madrid, Cátedra, 1994.

³²⁶ Ajmátova, Ana, *Réquiem* (Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García). Madrid, Colección Torremozas 125, 1996.

³²⁷ Ахматова, Анна, "Реквием" *Октябрь*, N3, 1987, págs.130-135.

³²⁸ Ахматова, Анна, *Реквием*, New York, Товарищество зарубежных писателей, 1969, p.9.

³²⁹ Ajmátova, Ana, *Réquiem y otros poemas*. (Introducción y traducción José Luis Reina Palazón), Sevilla, Alfar, 1993, p. 208.

(pagana) (p. 244), la hiedra (плющ) se entiende como la felpa (плюш) y luego, por no encajar en el texto, se transforma en un felpudo (p.139). etc.

María Sánchez Puig en su artículo hace una clasificación de estos errores, distinguiendo entre ellos los errores vinculados con los aspectos formales (metro, rima, concordancias de los nombres etc.), errores semánticos procedentes del "difícil arte de utilizar el diccionario"³³⁰, procedentes de la sintaxis, de la falta de formación extralingüística, de las "libres interpretaciones" y de la falta de inteligibilidad del texto de destino.

Un ejemplo más positivo en este sentido es la edición bilingüe de Belén Ojeda³³¹. Por sus textos se nota un buen conocimiento del idioma de origen (la traductora pasó varios años estudiando en el Conservatorio de Moscú), en la versión española también se siente bastante el meticoloso trabajo estilístico para guardar los matices del original. En comparación con las ya mencionadas ediciones bilingües de Reina Salazón y García Gabaldón, también atrae la atención la falta de erratas en el texto ruso (sin embargo, hay una errata, bastante graciosa, que hemos podido encontrar: es la utilización de la palabra *задостью* (asco) en vez de *радостью* (alegría) en la página 160). La única desventaja de sus traducciones sería, quizás, el hecho de que, siendo literales, están escritos en prosa un poco ritmada y formateada según la composición de los versos originales. Por eso, según nuestra opinión, las mejores traducciones de esta autora son de los versos libres de Ajmátova.

Aquí nos gustaría compartir su traducción de uno de los primeros versos "cuasi libres" (en este caso en concreto en el original existen las rimas, dos de ellas asonantes, pero en general el poema se percibe, especialmente por el último verso que sale del ritmo y no tiene rima, como un texto ligeramente rimado en prosa) de Ajmátova, escrito en el año 1910. En este caso ni siquiera tenemos que acompañar el original ruso con la traducción literal propia, dado que la traducción de Belén Ojeda es fiel al original.

³³⁰ Sánchez Puig, María, "Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor", *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, Nº 2, 2000, p. 215.

³³¹ Ajmátova, Anna, *Soy vuestra voz. Antología* (Selección, prólogo y traducción del ruso: Belén Ojeda), Madrid, Hiperión poesía, 2005.

Original en ruso ³³²	Traducción al español ³³³
<p>Он любил три вещи на свете: За вечерней пенье, белых павлинов И стертые карты Америки. Не любил, когда плачут дети, Не любил чая с малиной И женской истерики. ...А я была его женой.</p>	<p>Él amaba tres cosas en el mundo: los cantos de vísperas, los pavos reales blancos y los desgastados mapas de América. No le gustaba el llanto de los niños, ni el té con frambuesa, ni la histeria femenina. ... Pero yo era su esposa.</p>

Esta traductora venezolana en los años 2005-2009 había publicado en total tres libros de traducciones de los poetas rusos (véase el Anexo I), y su colección principal de las traducciones de Ajmátova, *Soy vuestra voz (2005)*, ya ha tenido una segunda edición en 2007. Y nosotros esperamos que ella no abandone este proyecto y que en el futuro podamos ver más obras de este, sin duda, muy profesional traductor.

En general, en el caso de Ajmátova, igual que en el caso de Mandelshtam, se nota cierta ralentización en las publicaciones de los últimos años; parece que la demanda primaria (pocos libros necesarios para saciar el interés de los escasos aficionados a la poesía rusa) ya está satisfecha, y en general los traductores no han conseguido crear un producto con un alto valor artístico propio, interesante para el público en general. Esperemos que esto se solucione algún día y la reciente aparición de muchas traducciones amateurs en blogs de aficionados nos da esperanza en que la cantidad se transforme en calidad en este caso.

³³² Ajmátova, Anna, *Soy vuestra voz. Antología* (Selección, prólogo y traducción del ruso: Belén Ojeda), Madrid, Hiperión poesía, 2005., p. 34.

³³³ *Ibid.*, p. 35

Futurismo

El futurismo es el nombre común de los movimientos de la vanguardia artística de las décadas de 1910 y 1920 que se desarrollaron en toda Europa, pero, sobre todo, en Italia y Rusia. El hecho de que el nombre del movimiento por primera vez suene en el manifiesto del italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado el 20 de febrero de 1909 en las páginas del periódico parisino *Le Figaro*³³⁴, lleva a algunos investigadores a la conclusión — lo más probable no del todo cierta— de que el futurismo ruso también fue "importado" de Italia, y algunos investigadores lo ven solamente como el eco de las ideas de Marinetti.

Pero, siguiendo a la mayoría de los investigadores rusos, podríamos suponer que la realidad era bastante más compleja: influenciados, al igual que el futurismo europeo, por algunos autores extranjeros, como, por ejemplo, Walther Whitman³³⁵, los futuristas rusos desarrollan sus ideas, especialmente en las primeras etapas de su existencia, de una forma bastante independiente. En eso insistía Vasily Kamenski³³⁶, el activo participante y luego primer historiógrafo de esta corriente, y después muchos otros investigadores, por ejemplo, Víctor Grigóriev³³⁷.

Y su punto de vista se confirma con bastantes hechos históricos. El primer grupo futurista ruso, llamado *budetyane* (будетляне, de la palabra *будем* (será), acompañada por el sufijo toponímico; se podría traducir este nombre como "Los habitantes del país del futuro"), empieza a formarse alrededor del año 1908 (por Elena Guró, Vasily Kamenski, hermanos Burljuk y luego Velimir Jlébnikov). La primera colección de poemas futuristas, *Sadok sudei* (Садок судей, en ruso *Vivero de jueces*; pero el *zaum*, el juego fonético y eufónico del nombre en ruso era en este caso quizás más importante que el significado) sale a principios de 1910, pero en ella se publican solo los poemas escritos desde 1903³³⁸. Paralelamente a los poetas futuristas, desde el año 1909 empieza a

³³⁴ Marinetti, Filippo, "Le futurisme", *Le Figaro* (20.02.1909), p.1.

³³⁵ Эльсберг, Яков Ефимович; Луначарский, Анатолий Васильевич, *Общественный смысл русского литературного футуризма: нео-народничество русской литературы XX века*, Москва, Издание А.Г. Миронова, 1922.

³³⁶ Каменский, Василий; Лавут, Павел; Кассиль, Лев, *Пришедший сам. Воспоминания о Владимире Маяковском*, Москва, ПрозайК, 2013.

³³⁷ Григорьев, Виктор, *Будетлянин*, Москва, Языки русской культуры, 2000.

³³⁸ Esta primera colección de poemas (Бурлюк, Сергей; Каменский, Василий; Низен, Екатерина; Бурлюк, Николай; Гуро, Елена; Мясодев, С.; Гей, А; Бурлюк, Давид; Милица, Е.; Лившиц, Бенедикт; Крученых, Алексей; Хлебников, Велимир, *Садок Судей: Выпуск I*. СПб., Журавль, 1910). también tenía una característica muy importante, que por sorpresa raras veces se menciona en los trabajos

formarse el grupo de los artistas vanguardistas *La sota de diamantes* (en ruso, *Бубновый валет*), muchos de los cuales, entre ellos Vladimir Burlyuk, Kazimir Malévich y Mijaíl Lariónov, ya desde los años 1907-1909 están en la búsqueda del estilo *budetlyanski* y unos años más tarde formarán el núcleo del movimiento futurista de la pintura rusa. Y por fin, aunque algunas de las ideas de Marinetti fueron recibidas con entusiasmo por los futuristas rusos, muchas veces los rusos desde el principio afirmaban tener su camino nacional propio y en el marco del movimiento futurista se oponían a la idea de colocar "el noble cuello de Asia bajo el yugo de Europa"³³⁹.

Pero, al fin y al cabo, con el afán de adaptar sus iniciativas a las principales tendencias del desarrollo mundial, los futuristas rusos asimilaron tanto la terminología como los elementos del famoso manifiesto de Marinetti, que en Rusia fue publicado en el periódico *Вечер* el 8 de marzo de 1909³⁴⁰; luego aparecieron unas críticas bastante buenas del mismo manifiesto en el siguiente número de la revista *Вестник литературы*³⁴¹.

En este manifiesto fue declarado el carácter "anticultural, antiestético y antifilosófico" del nuevo movimiento. La nueva corriente, más extremista que otros movimientos de la vanguardia, se reivindicaba la construcción de un nuevo arte, el "arte del futuro", actuando bajo la consigna de una negación nihilista de toda la experiencia artística anterior. Marinetti proclamó la tarea histórica mundial del futurismo, que consistía en "escupir todos los días sobre el altar del arte", y este tono casi gamberro fue tomado en préstamo por los futuristas rusos. El nuevo arte, según el futurismo, sólo podía ser la violencia, la crueldad. Se anunciaba el *pathos* de la destrucción y de la explosión. Se cantaba la guerra y la revolución como una fuerza rejuvenecedora para el mundo decrepito.

de teoría literaria: era el primer libro publicado con la nueva ortografía rusa, sin letras "i" y "ъ" y cambios de algunas reglas ortográficas. Luego, a partir del 1918, esta nueva ortografía se hace oficial en todo el país.
³³⁹ Es una cita de la cuartilla distribuida por los futuristas Velimir Jlébnikov y Benedikt Lívshits antes de la visita de Marinetti a Rusia en 1914, cuyo texto original es el siguiente: "склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы". El texto completo de esta cuartilla junto con su traducción al castellano está reproducido en el Capítulo IV de este trabajo.

Es interesante que durante esta visita, acompañada de un verdadero torbellino publicitario, la recepción de Marinetti por la mayoría de los futuristas rusos fue más bien fría, incluso llegando a las propuestas de recibirle con huevos podridos. Para más información véase: Humphrey, Richard, *Futurismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*, Madrid, Encuentro, 2000.

³⁴⁰ Anónimo, "Наброски современности: футуристы." En el periódico *Вечер*, N 269 de 8 de marzo de 1909, p. 3.

³⁴¹ Рабов, Р., "Футуризм: новая литературная школа", En la revista *Вестник литературы*, N° 5, 1909.

El futurismo percibido por las vanguardias rusas asimiló no solo estas ideas, sino también el cultivo cultural y se convirtió en una especie de fusión de nietzscheanismo y Manifiesto del Partido Comunista. Es por ese motivo por el que el futurismo ruso en principio, al parecer, encajó fácilmente en la ideología de la Revolución de 1917, y luego por la misma causa —su aire rebelde y radical— se descartó y fue aniquilado por la nueva sociedad.

Los futuristas rusos predicaban la destrucción de las formas y las convenciones del arte para hacer posible su fusión con el proceso acelerado de la vida del siglo XX. Se caracterizaban por el culto de la acción, el movimiento, la velocidad, la fuerza y la agresión; exaltación de su ego y rechazo de la debilidad; se afirmaba el éxtasis de la guerra y la destrucción. En este sentido, el futurismo en general —y hasta cierto punto el futurismo ruso, en la medida en que este asimilaba las ideas de su homólogo europeo— en su ideología estaba muy cercano tanto a los radicales de derechas como de izquierdas, mientras estos estaban orientados al derrocamiento revolucionario del pasado.

Fueron aceptadas —o, mejor dicho, eran concordantes con la búsqueda estilística de *budetyane* de la liberación de la *palabra como tal* y por eso bienvenidas— las propuestas estilísticas de Marinetti: el uso del verbo en la inclinación indeterminada con el fin de la comunicación del sentido de la continuidad de la vida y de la elasticidad de la intuición; la destrucción de los adjetivos cualitativos, adverbios, signos de puntuación, omisión de conjunciones, introducción en la literatura de la percepción por analogía y el desorden —en resumen, todas las ideas dirigidas a la brevedad y al aumento de velocidad para crear un nuevo estilo de vida sin pausas expresadas con comas y puntos, los que, según los futuristas, no tenían sentido—. Todo esto se ofrecía como una forma de hacer de una obra literaria el medio de transmisión de la vida de la materia, para aprovechar todo lo fugaz y difícil de alcanzar para fusionar la literatura con el universo³⁴².

Las palabras de las obras futuristas tenían que ser liberadas totalmente del marco rígido de la sintaxis, de las cadenas de conexiones lógicas. Se establecieron libremente en el espacio de la página, rechazando las normas de la escritura lineal y formando un arabesco decorativo o desarrollando las escenas dramáticas enteras, construidas por

³⁴² Todos estos principios se pueden encontrar tanto en los manifiestos del futurismo italiano como en los manifiestos rusos. Además de los manifiestos reproducidos y traducidos en el marco del presente trabajo (véase capítulo IV), podríamos mencionar una muy buena comparación de las ideas de los futuristas rusos e italianos en el libro de Ekaterina Bobrinskaya (Бобринская, Екатерина, *Футуризм*, Москва, Галарт, 2000, especialmente págs. 31-37, "Лирическое наваждение материи" (en español, "Hechizo lírico de la materia").

analogía entre la forma de letra y cualquier figura de la realidad: las montañas, la gente, los pájaros... En este sentido, las palabras se convirtieron en los signos visuales.

En el último párrafo del *Manifiesto técnico de la literatura italiana futurista* Marinetti proclamó uno de los postulados más importantes del nuevo concepto poético: "destruir el yo en la literatura".

El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, según Marinetti, ya no es nada interesante. "Por lo tanto debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos. El calor de un pedazo de hierro o de madera es para nosotros en lo sucesivo más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una mujer".³⁴³

Pero, en comparación con el futurismo europeo, el futurismo ruso seguía teniendo rasgos bastante únicos, como, por ejemplo, su marcado antimilitarismo —que, por cierto, no impedía poetizar los movimientos revolucionarios de todo tipo— y su orientación política más bien izquierdista. También la versión rusa de esta corriente es mucho más predispuesta al pluralismo y en ella se aceptan mejor todas las formas de heterogeneidad, de una búsqueda estética independiente. El nacionalismo ruso de esta corriente, más marcado en principio, luego se convierte en una reivindicación de las raíces folclóricas y la tradición natural, y el lenguaje del pueblo se ve como el contrapeso al idioma muerto de las bibliotecas; tanto la tradición viva como "el nuevo hombre" significan para los futuristas rusos mucho más que las máquinas. A pesar de la aparente afinidad de los futuristas rusos y europeos, las tradiciones y la mentalidad de la cultura rusa dio a esta corriente unos rasgos únicos y, sobre todo, la capacidad de asimilación de varios estilos y corrientes del arte. *Vsechestvo* (de la palabra rusa "Все", "todos") se convirtió en uno de los más importantes principios de sus obras.

Pero de todas formas la influencia italiana fue bastante radical. La publicación del texto del manifiesto en Rusia causó una reacción violenta y marcó el principio del nuevo "género", después de introducir en la vida artística el elemento emocionante del *Épater les bourgeois*. A partir de este momento el poeta que se subía a la escena hacía todo lo posible para escandalizar al público, para insultar, provocar, llamar a la rebelión y la

³⁴³ Marinetti, Filippo Tommaso. "Manifiesto técnico de la literatura futurista", pliego, *Direzione del Movimento Futurista*, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción: José Antonio Sarmiento. Citado por: <https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2017).

violencia. Según Victor Erlich, "los futuristas declararon la guerra a todos los ídolos de sociedad respetable —al 'sentido común y al buen gusto'"³⁴⁴.

El movimiento futurista en todo el mundo mezclaba los *panem* de la literatura con los *circenses* del espectáculo. Todos los poemas y manifiestos más importantes de los futuristas fueron leídos desde el escenario y solo después publicados. Estas "tardes poéticas" terminaban generalmente con discusiones fuertes con el público e incluso peleas. Y así el movimiento ganó su escandalosa notoriedad.

Dada la situación social y política en Rusia, el grano del futurismo cayó en un buen terreno. Este componente de escándalo, del radicalismo extremo era lo que se percibía con mayor entusiasmo por el público de los años prerrevolucionarios. Para la mayoría de los vanguardistas sus manifiestos y el impacto social eran más importante que el arte.

Aunque una radicalidad desmesurada y la tendencia al escándalo caracterizaba muchos de los movimientos artísticos de aquella época, el futurismo superaba en este sentido a todos. Este movimiento necesitaba la atmósfera del escándalo literario para su mera existencia, era el elemento que unía a los futuristas, que los empujaba a inventar unas formas cada vez más radicales. Los extremos intencionales en el comportamiento de los futuristas provocaban un rechazo agresivo y una protesta pública, y era justo lo que ellos buscaban. Ellos eran unos rebeldes, unos innovadores, autores del "golpe de estado" en el arte ruso, tanto en la poesía como en otras áreas de la creatividad.

Futuristas, cubofuturistas y egofuturistas, *scientistas* y *suprematistas*, *luchistas* y *budetliane*, *nichevoki* y *vseki* estimulaban la imaginación tanto del público general como de los representantes de otras corrientes literarias. Pero en las discusiones sobre estos revolucionarios artísticos a menudo se pierde una cosa muy importante: muchos de ellos también eran maestros de lo que ahora se llama promoción y relaciones públicas y se convirtieron en pioneros de las estrategias artísticas contemporáneas —es decir, de la habilidad no sólo de crear obras artísticas, sino también de encontrar las maneras más acertadas para atraer la atención del público, mecenas y compradores—.

Los futuristas eran, por supuesto, unos radicales, pero sabían muy bien cómo ganar dinero y la estrategia del escándalo servía perfectamente para los fines materiales. El apogeo de la vanguardia de los años 1912-1916 se caracterizaba por cientos de exposiciones, lecturas de poesía, performances, conferencias, debates, y las entradas a

³⁴⁴ Erlich, Victor, *El formalismo ruso* (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1974, p.58.

todos estos eventos eran bastante caras, por lo que no sorprende que a los futuristas la prensa con frecuencia los acusara de avaricia³⁴⁵.

Sin embargo, el componente artístico prevalecía, y el futurismo en la poesía rusa, por muy escandalosa que fuera esta corriente literaria, había hecho mucho por el desarrollo de las letras, de la poesía y de la cultura en general. Sus manifiestos, sus búsquedas, sus experimentos sirvieron de suelo fértil no solo para el formalismo ruso, sino para muchas otras teorías literarias (por ejemplo, el estructuralismo), así como para el desarrollo de la poesía rusa de la década de los 60.

Un rasgo interesante de esta corriente era el interés de casi todos los futuristas hacia la teoría literaria; si los simbolistas rusos hablaban más bien del papel de la poesía en el desarrollo del individuo y de la sociedad, de su aspecto filosófico, la teorización de los futuristas era más bien del carácter práctico y normativo: ellos intentaban formular unos métodos de creación de la poesía que fueran coherentes con el presente, buscando unos métodos claros y atractivos por su aparente sencillez. Y quizás por ello su corriente consiguió dominar el Parnaso ruso durante tanto tiempo y crear una fuerte respuesta teórica, plasmada luego en el desarrollo del grupo OPOYAZ y luego en la escuela del formalismo ruso³⁴⁶.

Esto no contradice la comprensión del futurismo como arte que, sobre todo, estaba destinado a la formación del futuro ser humano, independientemente de sus estilos, géneros y obras. Para los futuristas rusos, no existía el problema de la creación de un estilo uniforme. El futurismo ruso no había formado ningún sistema holístico; bajo este término se unían varias tendencias de la vanguardia rusa, a veces bastante contradictorias. Su sistema, su principio base era la vanguardia misma, la vanguardia en sí, y no se limitaba a ninguna corriente estilística en particular. Los mismos futuristas se dieron cuenta de esta heterogeneidad de su movimiento y uno de los participantes del grupo *El mezzanine de la poesía*, Sergey Tretyakov, escribió al respecto:

Todos los que deseen determinar el futurismo (especialmente el futurismo literario) como una escuela, como una corriente literaria con unos artificios de procesamiento de material comunes y un estilo único, estarían en una situación muy difícil. Tendrían que vagabundear entre las disímiles agrupaciones, clasificar a los egofuturistas y a los cubofuturistas, buscar los únicos

³⁴⁵ Véase, por ejemplo: Юрков, Сергей, *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.)*, СПб., Летний сад, 2003, págs. 188-206.

³⁴⁶ Esta evolución esta detalladamente explicada en varios libros que se convirtieron ya en clásicos en la teoría de la literatura española. Véase, por ejemplo, Erlich, Victor, *El formalismo ruso* (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1974.

sentimientos establecidos y el canon artístico vinculado con ellos; se pararían, confusos, entre el "cantaor arcaico" Jlébnikov, el "tribuno urbanista" Mayakovski, el "agitador estético" Burlyuk, el "rugidor de zaum" Kruchenykh... Y añadiendo a [...] Pasternak, el panorama ya sería completo. Pero aún más confusiones traerán los "apostatas" del futurismo – Severyanin, Shershenévich y otros.³⁴⁷

El futurismo —y quizás en este sentido el futurismo ruso se parecía al futurismo europeo— no era una escuela artística, sino más bien una ideología opuesta a la ideología pequeñoburguesa y destinada a explorar las nuevas formas del arte, experimentar e innovar. Para los futuristas rusos esta lucha contra la vida cotidiana era a veces incluso más importante que el mismo arte; oponerse a los gustos del público significaba también oponerse a la forma de vivir y crear nuevos usos y costumbres a través de las nuevas formas artísticas. Por eso las caras pintadas, los trajes amarillos y asimétricos y el escándalo público tenían a veces más importancia que la poesía misma; la vida que los rodeaba también se convertía para ellos en un nuevo medio artístico.

Como ya hemos dicho, los primeros futuristas de Rusia (aunque ellos en aquel momento se llamaban *budetliane*) eran los participantes del círculo formado alrededor del artista Mijaíl Matiushin y su mujer Elena Guró, así como los hermanos David y Nikolay Burlyuk. David Burliuk fue el fundador de la colonia de *budetlyane*, ubicada en su finca, que luego, a partir del verano del año 1910, se convirtió en el grupo futurista más importante, *Hylaea*. Consiguió unir alrededor de este movimiento a figuras muy diferentes y brillantes, que por lo visto casi nada tenían que ver unas con otras: Mayakovski, Jlébnikov, Kruchenykh, Benedikt Livshits eran los nombres más conocidos. En su primer manifiesto, *Bofetada al gusto del público*, publicado en diciembre de 1912, ellos declararon como el fin de su arte: "echar a Pushkin, Dostoyevski, Tolstoy etc. por la borda de la nave de la Modernidad"³⁴⁸.

³⁴⁷ Citado por: Третьяков, Сергей, "Откуда и куда? (Перспективы футуризма)", *Леп*, N 1, 1923, p.192. Original en ruso: "В чрезвычайно трудное положение попадают все, желающие определить футуризм (в частности литературный), как школу, как литературное направление, связанное общностью приемов обработки матерьяла, общностью стиля. Им обычно приходится плутать беспомощно между непохожими группировками - классифицировать эго и кубо-футуристов, искать раз навсегда установленных чувствований и связанного с ними канона художественных форм и останавливаться в недоумении между "песенником-архаиком" Хлебниковым, "трибуном-урбанистом" Маяковским, "эстет-агитатором" Бурлюком, "заумь-рычалой" Крученых. А если сюда прибавить <...> Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения внесут "отваливающиеся" от футуризма - Северянин, Шершеневич и иные.

³⁴⁸ Citado por: Бродский, Николай; Сидоров, Николай, *Литературные манифесты: От символизма до "Октября"* [Переиздание 1924-го года], Москва, Аграф, 2001, p. 129. Este manifiesto junto con su traducción al español está reproducido en el Capítulo IV de este trabajo.

El primero de los poetas rusos que utilizó la palabra *Futurismo* fue Ígor Severyanin en el año 1911, que ofreció el término *ego-futurismo* en su colección de poemas *Prólogo. Ego-futurismo*.

Los miembros de *Hylaea* —Velimir Jlébnikov, Aleksei Kruchenykh, David Burlíuk, Vladimir Mayakovski, Vasily Kamenski y Benedikt Livshits— eran famosos también por sus magníficos manifiestos, y entre sus textos más célebres podríamos mencionar: *Bofetada al gusto del público*, *La palabra como tal* (1913)³⁴⁹ y *Declaración del idioma zaum* (1921)³⁵⁰; todos ellos, a pesar de una forma teórica, son más bien obras poéticas; la problemática del *zaum*, discutida en ellas, también se expresa en los juegos de palabras, neologismos, rimas ocultas y combinaciones eufónicas.

En el primero de estos manifiestos los futuristas proclamaban:

Derecho a:

1. Aumentar el volumen del vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas (palabra-innovación)
2. Odio insuperable hacia el lenguaje que existía antes de ellos.
3. Apartar con horror de su frente orgulloso la laurea de la fama barata hecha de escobas de baño.
4. Estar amarrado sobre la roca de la palabra "Nosotros" en el medio del mar de silbidos e indignación.³⁵¹

La historia del futurismo ruso es una relación compleja entre los cuatro grupos principales, cada uno de los cuales se consideraba el vocero del Futurismo "verdadero" y libraba feroces polémicas con los otros grupos, desafiando el papel dominante en este movimiento literario. La lucha entre ellos se vertió en flujos de crítica mutua, la cual, evidentemente, no favorecía la unión de los participantes del movimiento; el odio y el aislamiento muchas veces caracterizaban sus relaciones. Sin embargo, de vez en cuando los miembros de los diferentes grupos se aproximaban o pasaban de un grupo a otro.

El grupo cubofuturista *Hylaea* fue la asociación más influyente de los futuristas. Dentro de ella apareció la poesía del *zaum*, inventada por Velimir Jlébnikov y Alexei Kruchenykh, y luego nacieron las ideas del formalismo ruso.

Existían también los ego-futuristas, divididos en dos grupos:

³⁴⁹ Este manifiesto junto con su traducción al español está reproducido en el Capítulo IV de este trabajo.

³⁵⁰ Este manifiesto junto con su traducción al español está reproducido en el Capítulo IV de este trabajo.

³⁵¹ Терехина, Вера, *Серебряный век: В поэзии, документах, воспоминаниях*, Москва, Локид, 2000.

- el grupo de San Petersburgo, dirigido por Ígor Severyanin, que se formó en torno a la editorial *Петербургский глашатай* (*Pregonero de San Petersburgo*). Iván Ignátiev y Konstantín Olímpov también eran miembros de ella.
- El grupo de Moscú, agrupado en torno a la editorial *Mezzonine del arte*, formado por Vadim Shershenévich, Rurik Ívnev y Boris Lavrénev.

Aparte del egofuturismo y de *Hylaea*, había un grupo de futuristas llamado *Centrífuga* (Moscú), que tenía además subgrupos en Kiev, Kharkov, Odessa, Bakú. Es en este grupo donde comenzaron sus trayectorias creativas los poetas Nikolái Aséev y Boris Pasternak.

Ya en 1914 los cubofuturistas y los egofuturistas (Ígor Severyanin y otros) en el manifiesto *Id al infierno* abandonan los "apodos aleatorios" ego- y cubo-, y se fusionan en una sola compañía literaria de futuristas.

El futurismo experimentó una crisis a finales de 1914, después del período de "tormenta y empuje". Después de haber logrado un éxito rotundo, la notoriedad, la publicación de más de una docena de libros, haber puesto en escena varias obras teatrales, los creadores del nuevo arte sienten que su misión histórica se ha completado.

El final de este período fue también vinculado al hecho de que en 1913-1914 se quitaron voluntariamente la vida varios poetas futuristas, tales como Iván Ignátiev, Nadezhda Lvova, Vsévolod Knyázev, Vasily Komarovsky (cercano a los círculos futuristas) y Bogdán Gordéev (Bozhidar); los dos últimos se suicidaron en el otoño de 1914.

Con el establecimiento del nuevo gobierno soviético en 1917 el futurismo ruso comenzó a desvanecerse y ex futuristas constituyeron el núcleo de la LEF (el Frente Izquierda de las Artes), que se desintegró a finales de 1920.

Muchos de los autores emigraron (David Burlíuk, Ígor Severyanin, Ilya Zdanevich, Alexandra Éxter), murieron (Velimir Jlébnikov, Alexander Bogomázov), o se suicidaron (en el año 1930, Vladimir Mayakovski); y algunos se alejaron de los ideales del futurismo y desarrollaron su propio estilo individual (Nicolái Aseev, Boris Pasternak). Kruchenykh a partir del 1930, después de la muerte de Mayakovski y la ejecución de Ígor Teréntiev, se aparta de la literatura y se gana la vida vendiendo libros raros y manuscritos.

A finales de la década de 1920, se hizo un intento de revivir el futurismo con la creación de la unión *OBERIU (ОБЭРИУ)*³⁵², pero el destino de muchos futuristas fue trágico. Algunos fueron fusilados como Teréntyev y otros murieron en el exilio, como Nina Jábias. Los supervivientes fueron condenados al olvido: Kamensky, Kruchenykh, Guró, Shershenévich... Sólo Kirsánov, Martynov, Aséyev, Shklovski fueron capaces, a pesar de la desgracia, de mantener el estatus de escritores reconocidos y vivir de la literatura hasta la vejez. Pasternak fue perseguido durante la época de Jruchóv, aunque en ese momento estaba ya completamente alejado de los principios del futurismo.

El futurismo fue la corriente que dio origen a más corrientes nuevas y escuelas que cualquier otro movimiento de la vanguardia rusa: el imaginismo de Yesenin y Mariengof; el constructivismo de Vera Inber, Ilia Selvinski y Vladimir Lugovskói (el movimiento de los años 20 y 30, con sus nuevos experimentos con las formas poéticas y el lenguaje "industrial"); el ya mencionado *OBERIU* de Harms, Vvedensky, Zabolótzki y Oléynikov; "nichevoki" (la versión rusa del dadaísmo, una asociación poética que existía en los años 1920-1921 en Rostov del Don), etc.

Los críticos clasifican también como neofuturistas a los "metametaforistas" de los años 70 (Alexei Párschikov, Constantín Kedrov, Iván Zhdánov, Serguei Biryukov, Alexander Yeremenko y otros). Y en las artes visuales fue muy notable la actividad de los cubofuturistas, quienes muchas veces eran poetas y artistas a la vez: Velimir Jlébnikov, Kamensky, Elena Guró, Mayakovski, Kruchenykh, los hermanos Burliuk así como de Malévich, Bogomázov y otros.

Por último, tenemos que mencionar el *OPOYAZ (ОПОЯЗ, Общество изучения Поэтического Языка, Sociedad para el estudio del lenguaje poético)*, una asociación que existió entre los años 1916 y 1925, creada por un grupo de teóricos e historiadores literarios, lingüistas, poetas y teóricos de la poesía, representantes de la llamada "escuela formal" que tuvo un impacto significativo en la crítica literaria (formalismo ruso) y la semiótica.

³⁵² *ОБЭРИУ (Общество реального искусства, en español Asociación de Arte Real)* - un grupo de escritores y poetas que existió en los años 1927-1930 en Leningrado. El grupo estaba formado por Daniil Kharms, Alexander Vvedenski, Nikolay Zabolotski, Konstantin Vaguínov, Yuri Vladímirov, Igor Bakhterev, Doyvber (Boris Mijáilovich) Levin, Nikolái Oléinikov y otros. Los *oberiutas* declararon el abandono de las formas tradicionales del arte, la necesidad de actualizar los métodos de representación de la realidad, el grotesco, el alogismo y la poética del absurdo como sus medios artísticos principales. En su deseo de llevar a cabo una revolución en el arte, los *oberiutas* fueron influenciados por los futuristas (especialmente Velimir Jlébnikov), Alexey Kruchenykh y Igor Teréntyev; Sin embargo, se opusieron al concepto de *zaum*, sustituyéndolo por la idea de lo absurdo, de una yuxtaposición inusual de ciertas partes de las obras que en sí mismas son realistas.

En este grupo participaban teóricos de la literatura tan célebres como Víctor Shklovsky, Víctor Eyhenbaum o Yuri Tynyánov; los lingüistas Román Yakobson, Yevgeni Polivánov y Lev Yakubinsky; y los teóricos de la poesía Serguei Bernshtein y Ósip Brik. Incluso Vladimir Mayakovsky participó también en algunas ocasiones en las actividades del grupo en la etapa inicial.

En la década de 1920 el método formal en la crítica literaria fue sometido a la primera ola del criticismo soviético (incluyendo un capítulo especial en el libro de Leon Trotsky *Literatura y revolución* (1923)³⁵³), y luego, después de las campañas de "investigación" de mediados de la década de 1930, la asociación con el OPOYAZ, así como la misma palabra "formalismo" en el territorio de la Unión Soviética se convirtió en una obscenidad y un artículo de acusación política.

³⁵³ En español este libro ha tenido numerosas ediciones. Véase, por ejemplo: Trotsky, León, *Literatura y revolución: escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*, Buenos Aires: Editorial Antídoto, 2004.

El futurismo: análisis de algunos poemas

El estilo poético del futurismo ruso se asocia para un lector no muy aficionado a la poesía, sobre todo, con las obras de Mayakovski, pero el panorama de este movimiento vanguardista fue mucho más rico: Velimir Jlébnikov y Alexei Kruchenykh con su poesía de *zaum*, el finísimo y pretencioso Ígor Severyanin, Vasili Kamenski con su gamberrismo infantil y sus himnos al sol, etc. Es por este motivo por el que en este apartado nos gustaría reproducir y analizar algunos poemas que podrían representar diferentes extremos de la poesía del futurismo.

El ala más "clásica" del futurismo ruso, el egofuturismo, que a veces casi se mezclaba en sus búsquedas estilísticas y estéticas con las otras dos corrientes principales, el simbolismo y el acmeísmo, —y a veces las parodiaba y las deformaba hasta llegar a lo irreconocible— fue representada, sobre todo, por Ígor Severyanin. Un imaginario demasiado estetizado y con una gota de fina ironía, la *belle vie* —que su autor, sin embargo, nunca ha vivido— en sus extremos más llamativos, podría regalarnos ciertas reminiscencias a las obras de Gabriele D'Annunzio. Ígor Severyanin estetizaba la fonética poética hasta el límite, jugando con las palabras y creando unas eufonías y neologismos casi imposibles, haciendo el ruso sonar como si fuera el otro idioma:

В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом
По аллее олуненной Вы проходите морево...
Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева,
А дорожка песочная от листвы разузорена —
Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый.³⁵⁴

³⁵⁴ Citado por: Северянин, Игорь, *Полное собрание сочинений*, Литрес, 2007 (Edición electrónica): <https://books.google.es/books?id=8X2gAAAAQBAJ> (Fecha de la última consulta: 12 de noviembre de 2017. Idioma: ruso. No tiene numeración de páginas)

Sería muy difícil traducir estos versos al castellano, incluso haciendo una traducción en prosa, por la enorme cantidad de neologismos y de palabras utilizadas concientemente de manera incorrecta, pero una aproximación puede sonar así:

En el vestido ruidoso de moiré, en el vestido ruidoso de moiré,
Por la alameda lunada Vd. pasa marinamente...
Su vestido es fino, su chal está lazurido,
Y la senda areniza esta arabesquiada por las hojas
Como las patas arañilladas, como el pelo de jaguar.

No ha de extrañar que sean muy pocas las traducciones de este poeta al castellano. Hemos podido encontrar solo dos traductores que se habían atrevido a enfrentarse a este jardín neológico y eufónico. La primera traducción es de Irina Kuznetsova y está reproducido en el libro *Antología de poetas futuristas rusos* (con la introducción y selección de poemas a cargo de Javier Tenías, que incluyó en este libro 3 poemas de Ígor Severyanin)³⁵⁵, donde esta traductora ha optado por una traducción literal. Y el segundo es el ya citado anteriormente de Pedro Correa Vásquez³⁵⁶. Y aunque en sus traducciones de Anna Ajmátova o de Valeri Briúsov teníamos que criticarle por a veces perder tanto el plano púramente semántico como la parte transracional, en el caso de Ígor Severyanin su traducción nos parece muy acertada:

Texto original en ruso	Traducción literal al español
Сонные сонмы сомнамбул весны Санно манят в осиянные сны. Четко ночами рокочут ручьи. Звучные речи ручья горячи. Плачут сирени под лунный рефрен. Очи хохочут песчаных сирен. Лунные плечи былинной волны. Сонные сонмы весенней луны. ³⁵⁷	Las soñolientas multitudes de los sonámbulos de primavera Trineamente nos atraen a los asombrados sueños. Claramente de noche los riachuelos tronan Las charlas sonoras del riachuelo son calientes. Bajo el estribillo de la luna, lloran las lilas. los ojos de las sirenas de arena risotean. Los hombros lunares de las olas de la bylina. Las soñolientas multitudes de la luna primaveral.

Traducción de Correa Vásquez³⁵⁸:

Soñolientas sombras de sonámbulos de primavera
Soñando señalan asombrados sueños en la celda.
Cual coches de derroche, de noche los riachuelos
chillan
Las charlas de los chorros chapotean y echan chispas.
Bajo el estribillo de la luna, lloran las sirenas.
Llevan los ojos llanas risas de sirena en la arena.

³⁵⁵ Kuznetsova, Irina; Tenías, Javier, *Antología de poetas futuristas rusos*, Zaragoza, El último parnaso, 1997.

³⁵⁶ Correa Vásquez, Pedro, *Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos*, Panamá, editorial Portobelo, 1990.

³⁵⁷ Citado por: Северянин, Игорь, *Полное собрание сочинений*, Литрес, 2007 (Edición electrónica): <https://books.google.es/books?id=8X2gAAAAQBAJ> (Fecha del último acceso: 30 de noviembre de 2017)

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 38

Hay celdas lunares de lentísimas lejanas olas.

De primaverales lunas lucen soñolientas sombras.

Lamentablemente aquí, igual que muchos traductores y en muchas otras ocasiones, Correa Vásquez cae en la trampa de las consonantes palatizadas, y otra vez podemos ver *сирена* (*sirena*) en vez de *сирень* (*lila*), pero en este caso es evidente que la traducción de todas formas tenía que alejarse de la literalidad textual y, sin embargo, por la maestría del traductor en muchos aspectos no se alejó tanto como esto podría ocurrir.

Otro ejemplo de la poesía futurista del cual nos vemos casi obligados a hablar — dado que este poema es el más comentado por la crítica rusohablante de toda la Edad de Plata rusa— es este verso de *zaum* puro de Alexei Kruchenykh:

Texto original en ruso	Transcripción en letras latinas
Дыр бул щыл	Dyr bul schyl
убъш щур	ubesh schur
скум	skum
вы со бу	vy so bu
р л эз	r l ez.

Esta combinación de sonidos raros sin ningún significado que pueda aclarar el componente semántico de la obra —evidentemente, si este en principio existe— ha dado lugar a las numerosísimas investigaciones tanto dentro como fuera de Rusia³⁵⁹. Y el mismo Kruchenykh dirá más tarde sobre este poema:

...Erenburg, en su cuaderno *Preuves* <?>, intenta traducir "Dyr bul schyl" al idioma francés con un retraso de 40 años, pero no lo consigue [...] V. Dal en el prefacio de su diccionario explicativo dice que en ruso escribieron solo Krylov y Griboédov, mientras que la forma de hablar de Pushkin era 1/2 francés. Así que yo traté de crear un extracto fonético-sonoro del idioma ruso con todas sus disonancias, sonidos cortos y rugientes (piense en las bonitas letras "р", "ш", "щ") y más tarde intenté que todo fuera 'pesado, basto, visible': peso = el sonido más bajo, es *еры*. Por cierto, este ejemplo de Nekrasov: "bil kurgúzým knutóm spotikávshijsya klyach" ("pegaba con el látigo rabicorto a los rocines tropezantes") es también un verdadero idioma ruso. Por supuesto, si

³⁵⁹ Entre las publicaciones en inglés, podemos mencionar Harte, Tim, *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2009 (el poema en ruso se cita en la p. 80).

Dal hubiera escuchado mi obra, seguramente habría soltado un ajo, pero no podría decir que es una fonética italiana o francesa³⁶⁰.

Es evidente que no solo Ilia Erenburg, sino cualquier traductor a la hora de intentar traducir este verso se enfrenta a una dificultad enorme. En el libro *Translationality: Essays in the Translational-Medical Humanities*³⁶¹ Douglas Robinson ofrece varios métodos, bastante interesantes e incluso curiosos, para traducir este tipo de poemas.

El método de *Modified Nida* supone "...dive down from source-textual surface to deep structure, then resurface in the target language"³⁶², y entonces la traducción al inglés podría ser así:

Hol bre sou
Erabrun
mack
ye so bu
r l ez

Donde "hol" se parece a la palabra inglesa *hole*, al igual que en ruso *дыр* se parece a *дыра* (también significa *agujero*), "ye" es la reminiscencia de *ye* como *you*, Usted en inglés, igual que *вы* significa Usted en ruso, etc.

El método de *Modified Zukovsky* supone "play with sounds", y la traducción podría tomar esta forma:

Drr bool shll
Oobshhhsoor
mux
bosovyy
r l □³⁶³

³⁶⁰ Texto original en ruso: "Эренбург, в тетради Preuves <?> пытается с 40-лет<ним> опозданием перевести на французский язык "дыр бул щыл" — но это ему никак не удается <...> В. Даль в предисловии к своему толковому словарю говорит, что по-русски писали только Крылов и Грибоедов, а у П<ушкина> — 1/2 франц<узская> речь. Вот я и попытался дать фонетический звуковой экстракт русского яз<ыка> со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками (вспомните хорошие буквы "р" "ш" "щ") и позднее — чтоб было "весомо, грубо, зримо": весомо = самый тяжелый низкий звук, это и есть еры. Кстати, пример и из Некрасова: "бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч" — это тоже настоящий русский язык. Конечно, если бы Даль услышал мойopus, он наверняка выругался бы, но не мог бы сказать, что это итальянская или французская фонетика" Citado por: Крученых, Алексей. *Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых*. Сост., послесл., публ. текстов и комментарии к ним Н. Гурьяновой. Oakland: Berkeley Slavic Specialities, 1999, págs. 243—244.

³⁶¹ Robinson, Douglas, *Translationality: essays in the translational-medical humanities*, New York, Abingdon, Oxon, 2017.

³⁶² Ibid., p. 159.

³⁶³ Ibid., p. 160. El símbolo □ (empty box) es de la edición original del libro.

Luego el autor ofrece una traducción gráfica (llena de símbolos raros del teclado que parecen las letras manuscritas rusas originales), que evalúa luego como la más acertada³⁶⁴:

DŦr bŦl shŦhl
□□ßšš□□ρ
kc□□m
vy □ 6y
¶ √ εξ

En español, solo existen algunas traducciones (o, mejor dicho, transliteraciones) de este poema en las diferentes traducciones del manifiesto *La palabra como tal* de Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchenykh³⁶⁵, reproducido también en el Capítulo IV de este trabajo. Es interesante que algunas de estas transliteraciones son inexactas sin ninguna razón evidente. Así en el ya mencionado libro *Antología de poetas futuristas rusos*³⁶⁶, Irina Kuznetsova, reproduciendo el ciclo *zaum* de tres poemas de Kruchenykh, transcribe este poema en español así:

Dir bul shil
ubieshshuz
scum
vi so bu
r l ez.³⁶⁷

Ubesh schur se convierte en *ubieshshuz*, y aunque resulta bastante curioso hablar en este caso de la exactitud y de la literalidad de la traducción, también es curioso que incluso retecleando las combinaciones de letras sin significado racional y sin intentar reinterpretarlos un traductor consigue no ser fiel al original.

De todas formas, hablando de la "traducción" de este tipo de poesía en realidad nos vemos obligados hacer una reinterpretación, una versión propia según nuestro entender, nuestras proyecciones y nuestros gustos. Este proceso de reinterpretación,

³⁶⁴ Robinson, Douglas, *Translationality: essays in the translational-medical humanities*, New York, Abingdon, Oxon 2017, p.160.

³⁶⁵ La primera edición: Кручёных, Алексей; Хлебников, Велимир, *Слово как таковое*, Москва, ЕУЫ, 1913.

³⁶⁶ Kuznetsova, Irina; Tenías, Javier, *Antología de poetas futuristas rusos*, Zaragoza, El último parnaso, 1997.

³⁶⁷ Ibid., p. 57

evidentemente, tiene lugar durante cualquier traducción, y especialmente la traducción poética, pero aquí estamos casi siempre ante un dilema muy marcado: inclinarnos hacia el intento de reproducir este componente de *zaum* exactamente como está en el texto original (reproduciendo el metro, la fonética, los neologismos etc.) o reinterpretarlo, sustituyendo, por ejemplo, las onomatopeyas por sus análogos culturales (como bien sabemos, un perro inglés dice bow-wow, un perro ruso gav-gav y un perro español guau-gau; en el caso de los animales es una tarea sencilla, ¿pero como suenan las hojas otoñales, los pasos del hombre, el amor, la inspiración?)

Las cosas para los traductores se hacen relativamente más sencillas cuando hablamos de Mayakovski. A pesar de que sus textos, también llenos de neologismos y juegos de *zaum*, son igual de difíciles técnicamente, en el caso de este poeta, traducido desde principios de los años 30, las tiradas de algunas traducciones son suficientes para que los traductores posteriores puedan sin problemas encontrarlas en las bibliotecas. Quizás por ello ya podemos hablar de la existencia de una escuela de traducción, de las tradiciones de interpretación de sus textos en castellano. Pero, a pesar de la existencia de este consenso, en algunos casos el texto original nos ofrece una tarea extremadamente difícil.

Ya hemos citado en este trabajo este comienzo del poema *El buen trato a los caballos (1917)*³⁶⁸. Es interesante cómo diferentes traductores se enfrentan a la onomatopeya del sonido de los cascos que chocan contra la calzada helada. En el original, Mayakovski crea este sonido a través de una serie de palabras que a la vez contribuyen al tejido asociativo del poema. "Гриб. Грабь. Гроб. Груб.", fonéticamente suenan como "Grib. Grab. Grob. Grub.", que, traducido literalmente, significa "Seta. Roba. Ataud. Bruto". Si nos fijamos en la versión de Irina Bogdachevski, la traductora opta por la reproducción exacta de la onomatopeya, y esta pierde el significado racional:

Golpeaban los cascos,

Parecía que cantaban:

- Grib.
- Grab.
- Grob.
- Grub. -

³⁶⁸ Маяковский, Владимир Владимирович, ep: Мизина, Ирина (ed.), *Полная хрестоматия русской поэзии для школьников и студентов. Том 2*, Москва, Художественная Литература, 2003, p.554

Ebria de borrasca, la calle resbalaba
En su calzado de hielo.³⁶⁹

Por el mismo camino —una reproducción transliterada de la onomatopeya original— van también otros traductores posteriores a Bogdachevski. Algunos de ellos, por ejemplo Alfredo Gurza en la pequeñísima edición de 14 páginas de la Universidad Nacional Autónoma de México, se orienta, en vez de por la ortografía, por la pronunciación, y reproduce la fonética rusa de forma más exacta:

Batían los cascos
como si cantaran:
grip
grab
grop
grup.
De viento borracha,
de hielo calzada,
la calle resbalaba.³⁷⁰

En la versión de Fernández Sánchez, que nos parece más acertada, podemos ver otro método. Él elige las palabras españolas que pueden servir como una onomatopeya —esta vez no transliterada, sino adaptada a la cultura de destino— para el mismo sonido, pero, a la vez, tienen una interesante carga semántica que contribuye a la imagen creada por el texto:

Chocaban los cascos,
Parecían cantar:
— Taco.
Tico.
Toco.
Tuco.—
Lisada al viento,
Calzada de hielo
Se deslizaba la calle.³⁷¹

³⁶⁹ Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983, p. 101.

³⁷⁰ Mayakovsky, Vladimir, y Alfredo Gurza, *Mayakovski*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012, p. 11.

³⁷¹ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930* (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1973, p. 9.

Lamentablemente, Fernández Sanchez es casi el único traductor que trata con delicadeza el componente transracional original, no siempre copiándolo de forma ciega, sino plasmándolo conscientemente en el texto de destino.

Por ejemplo, en el poema *Conversación con el inspector fiscal sobre poesía* el texto original tiene un ritmo vacilante, que da al verso el aire de una viva conversación y a la vez una nota casi folclórica, generalizada, creando una especie de cancioncilla sobre los típicos problemas financieros y a la vez el conflicto entre lo más prosáico de la vida y el arte:

Texto original en ruso ³⁷²	Metro del poema	Traducción de Fernández Sánchez ³⁷³
В ряду имеющих лабазы и угодня и я обложен и должен караться. Вы требуете с меня пятьсот в полугодие и двадцать пять за неподачу деклараций.	_ / _ / _ _ _ _ _ _ / _ _ / _ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _ _ _ / _ / _ _ / _ _ _ / _ / _ _ _ / _ _ _ / _	Junto a los que tienen tiendas y fincas ha sido gravado y debo pagar. Usted me exige quinientos por semestre y veinticinco por no declarar.

Aquí vemos que Fernández Sanchez optó por sacrificar algunas rimas (*fincas* no rima con *semestre*), pero ha conseguido preservar el vacilante *dolnik* de Mayakovski. También se guarda el ronroneo de la rima final, *pagar-declarar*, que preserva el colorido sonoro del poema.

Y aquí reproducimos varias traducciones de este mismo texto poético de otros traductores:

³⁷² Маяковский, Владимир, *Стихотворения. Книга вторая*, Москва, Директ-медиа, 2013, p. 143.

³⁷³ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930*. (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1973, p. 97.

Traducción de Mauro Armiño ³⁷⁴ :	Traducción de Alfredo Gurza ³⁷⁵ :
Igual que los que tienen tiendas y terrenos también yo debo pagar impuestos Usted me pide quinientos al semestre más veinticinco por no declarar a tiempo.	Al lado de los propietarios de almacenes y tierras he sido gravado y debo ser castigado. Usted demanda de mí quinientos por medio año y veinticinco por no rendir declaración.

Como vemos aquí, aunque las traducciones textualmente no se desvían mucho del original (un rasgo más que testimonia la existencia de la tradición de la traducción del mismo poema: en las traducciones más tardías los errores de las primeras traducciones suelen corregirse, cada siguiente traductor se apoya en los mejores ejemplos anteriores), pero en ambos casos este ritmo vacilante ha desaparecido, y, como en muchas ocasiones, estamos ante una traducción en prosa, ligeramente rimada en el caso de Mauro Armiño.

Esta traducción literal y en prosa puede tener algún sentido en el caso de Mayakovski. La transliteración del *zaum*, aunque no tiene mucho sentido, puede funcionar como quasi-equivalencia —dado que el texto original tampoco tiene sentido racional—pero en el caso de muchos otros poetas futuristas no funciona ni el primer, ni el segundo método.

Un ejemplo de la poesía casi intraducible son la mayoría de los poemas de Velimir Jlébnikov, adorado por Mayakovski y conocido como autor de muchísimos experimentos lingüísticos dentro y fuera de ámbito poético. Algunos de sus poemas son juegos verbales o tratados teóricos presentados como un texto poético, desde palíndromos poéticos (por ejemplo, un largo poema *Перевертень* "Кони, топот, иннок // Но не речь, а черен он...") y hasta las búsquedas de las raíces iniciales de la protolengua eslava plasmadas en la poesía.

³⁷⁴ Mayakovsky, Vladimir, *Poesía* (Trad. de Mauro Armiño) Madrid, Akal Bolsillo, 1982, p. 153.

³⁷⁵ Mayakovsky, Vladimir; Gurza, Alfredo, *Mayakovski*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012, p.17

Es interesante que a este poeta en español está dedicado casi un libro entero, escrito por Javier Lentini, donde el autor se declara "entusiasta de la obra de Jlébnikov"³⁷⁶. Pero este libro de unas 400 páginas es una obra gigantesca, que contiene tanto estudios biográficos y bibliográficos como traducciones de poemas de bastante calidad. Véase, por ejemplo, este poema bastante difícil para traducir tanto por el zaum como por los neologismos y juegos semánticos:

Texto original en ruso ³⁷⁷	Traducción de Javier Lentini ³⁷⁸
<p>Заклятие смехом О, рассмейтесь, смехачи! О, засмейтесь, смехачи! Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно, О, засмейтесь усмеяльно!</p>	<p>Exorcismo con risa ¡Ah, sonreid, reidores! ¡Ah, engreid, risueños! ¡Qué reis con risotadas! ¡Qué hazmerreír ridículos! ¡Ah, reíd risiblemente!</p>

En este libro también está incluida la obra, importantísima tanto para el entendimiento de la Edad de Plata rusa como para el formalismo ruso: epitafia de Mayakovski a la muerte de Velimir Jlébnikov (págs. 111-119 del libro): en esta epitafia podemos encontrar los retoños de muchas ideas formuladas luego en los artículos de Shklovski.

Lamentablemente, este traductor, a pesar de su aficción, no está libre de algunos errores. Así, citando a Konstantín Balmont como antagonista de Jlébnikov y, por lo visto, orientándose por su apellido francés, cita cada vez la traducción francesa en vez del texto original (p. 113, 115, etc.); en la traducción de uno de los poemas más famosos de Jlébnikov, *Крылышкуя золотописьмом тончайших жил...* (en español en la traducción de Lentini, *Corrialeteando la aureografía con sùtiles vénulas...*) traduce "creencias" como "juncos ribereños" (p. 115 y p. 212).

En general, la poesía futurista es un crisol en cuanto a los diferentes aspectos de la innovación poética: los experimentos con el ritmo, con los neologismos, con varias facetas de la fonética (desde onomatopeyas hasta las rimas ocultas o unos trabajos casi

³⁷⁶ Lentini, Javier. *Velimir Khlébnikov: Antología poética y estudios críticos*, Barcelona, editorial Laia, 1984.

³⁷⁷ Хлебников, Велимир, *Перевертень*, Москва, Фолио, 2009, p. 80.

³⁷⁸ Lentini, Javier, *Velimir Khlébnikov: Antología poética y estudios críticos*, Barcelona, editorial Laia, 1984, p. 204.

teóricos sobre la fonética rusa, como, por ejemplo, el poema de "dyr bul schyl" de Kruchenykh). También es un grupo muy variopinto de poetas, cada uno con su estilo propio e irrepetible. Todo esto le convierte en un reto para el traductor, un reto que, lamentablemente no siempre está afrontado de forma adecuada. Pero los hallazgos metodológicos y los textos bastante acertados de algunos traductores nos dan la esperanza de que incluso un material tan resistente como la poesía de esta corriente vanguardista puede ceder cuando se aplican los métodos adecuados, el conocimiento y el talento.

Las traducciones de los futuristas rusos al español: tendencias generales

En las traducciones al español los futuristas rusos están representados casi únicamente por un solo poeta: Vladimir Mayakovski, y a la vez este poeta es el poeta más traducido de todos los representantes de la Edad de Plata rusa. Él es el primero tanto en términos de cantidad de las traducciones publicadas (y quizás en términos de calidad también, teniendo en cuenta los trabajos de Fernández Sánchez y César Arconada), como en el tema cronológico.

Los primeros versos de Mayakovski que hemos podido encontrar en español fueron publicados en el periódico *España* en 1920³⁷⁹. Lo más interesante es que su texto poético se publica sin mencionar el nombre del autor, aunque el artículo trata el tema de las vanguardias rusas de aquella época y tiene varios párrafos dedicados a la evaluación crítica de la obra del poeta. Y luego, a lo largo de las décadas, será publicado primero en la España de la época de la guerra civil, después en América Latina y más tarde otra vez en la España de los últimos años del régimen franquista para posteriormente convertirse en una figura que domina absolutamente en el panorama de la representación de la Edad de Plata en general —y, evidentemente, de los futuristas rusos— en la lengua española. Para explicar este último fenómeno, quizás, existen varias razones, y la primera es, por encima de todo, la grandeza de su talento, evidente tanto dentro como fuera del mundo rusohablante; pero también había otros factores que le hicieron no solo el más grande, sino el único poeta del futurismo ruso bien representado en la lengua castellana.

En primer lugar, por la carga social y revolucionaria de sus poemas, que le convierte en la bandera de la literatura procomunista e izquierdista; en este sentido, su

³⁷⁹ Bomstein, G., "La vida literaria: literatura y bolchevismo", *España (Madrid. 1915)*, n.º 266, 5/6/1920, p. 13.

En este artículo, además del interesantísimo análisis crítico de la literatura y poesía rusa, aparecen cuatro versos de Mayakovski, citadas como una cancioneta popular o coplilla de las que "andan en boca del vulgo":

Come faisanes,
Piñas devora;
Ya te ha llegado
La última hora.

Es interesante que los versos de Mayakovski en este caso se reproducen en castellano con una cuidada reproducción del metro, rima y eufonía: en este sentido, interpretados como una cancioncilla del pueblo ellos han tenido más suerte que los versos de otros poetas o muchas veces del mismo Mayakovski cuando los traductores los interpretaban como los versos del autor, pero optaban por una traducción en prosa.

obra tiene la capacidad de responder a las necesidades políticas y estéticas de las épocas de los cambios sociales.

En segundo lugar, comparando su obra con otros grandes cubofuturistas rusos (Velimir Jlébnikov, Alexei Kruchenykh...) tenemos que destacar su mejor "traducibilidad" técnica; sus experimentos léxicos y rítmicos no llegan al puro *zaum*, como ocurre muchas veces con la poesía de estos dos autores mencionados; sus obras no están tan plagadas de neologismos, como la poesía de Ígor Severyanin; sus metros y ritmos, al —entre los primeros en la poesía rusa— romper las reglas de la poesía silabotónica, están bien marcados y son más fácilmente reproducibles en el contexto de la tradición métrica española.

Y por último, una divulgación más amplia de sus poemas en la URSS (en comparación con otros futuristas, como por ejemplo los ya mencionados Ígor Severyanin o Velimir Jlébnikov³⁸⁰, quienes se percibían como "ideológicamente erróneos" en la Unión Soviética) que favorecía también su divulgación fuera del país.

Todos estos factores fueron la causa de que se creara una especie de escuela de traducción y una tradición en cuanto a la interpretación de la obra de Mayakovski. Lamentablemente, al igual que en otros casos, los traductores posteriores no siempre son conscientes de todas las búsquedas de sus predecesores. Así, por ejemplo, Fernández Sánchez en su libro de 1973 dice que es "la primera edición de Mayakovski en español traducida directamente del ruso"³⁸¹, aunque en estos momentos ya existen los numerosos libros de Lila Guerrero³⁸², la versión de Bulgákova y Feijoo³⁸³ y la anónima publicación cubana³⁸⁴, sin mencionar ediciones menos importantes, y todas estas publicaciones son —declarándolo de forma explícita, como en el caso de Lila Guerrero, o suponiéndolo por evidencia, teniendo en cuenta el duo ruso-español que realizaba la traducción— traducciones directas del ruso. Pero se puede notar que en las traducciones —especialmente en las más recientes— de los poemas de Mayakovski no son tan frecuentes los típicos errores léxicos que podemos encontrar en otros casos. Parece que los

³⁸⁰ Es interesante que Jlébnikov, aunque oficialmente no estaba prohibido y los estudios literarios y críticas de sus obras en las revistas académicas salían en la Unión Soviética a lo largo de toda su historia con bastante regularidad, simplemente no se publicaba; así, en el período entre el 1941 y 1984 no se publica ni un solo libro de Jlébnikov en todo el territorio soviético.

³⁸¹ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930* (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1973, p. 7.

³⁸² La primera publicación de Lila Guerrero se data en el año 1943: Vladimir Maiakovski, *Antología de Maiakovski: su vida y su obra* (Trad. de Lila Guerrero). Buenos Aires, Editorial Claridad, 1943.

³⁸³ Bulgakova, Nina; Feijoo, Samuel, *Poetas rusos y soviéticos. Selección*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966.

³⁸⁴ Maiakovski, Vladimir, *El autor y su obra*, Vedado (Cuba), Instituto Cubano del Libro, 1970.

traductores posteriores estudiaban tanto el original como por lo menos algunas de las traducciones de sus predecesores, eliminando poco a poco los errores iniciales procedentes de la falta del entendimiento del texto inicial. Incluso las traducciones de Tomás Nuño Oraá, mencionadas varias veces en este libro y, lamentablemente, muchas veces bastante inexactas, en el caso de Mayakovski suelen ser más literales³⁸⁵, aunque, igual que en otras ocasiones, no tienen demasiado cuidado con la estructura eufónica, rímica y métrica.

Por ejemplo, en el caso del poema de Mayakovski *А Вы могли бы?*, traducido por Irina Bogdachevski y Tomás Nuño Oraá, se nota una unanimidad y exactitud textual poco habitual en las traducciones de otros autores realizadas por los mismos traductores:

Original en ruso	Traducción de Tomás Nuño Oraá ³⁸⁶	Traducción de Irina Bogdachevski ³⁸⁷
<p>А ВЫ МОГЛИ БЫ?³⁸⁸ Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана; я показал на блюде студня косые скулы океана. На чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ. А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?</p>	<p>En un instante embadurné el mapa cotidiano al derramar el vaso de pintura, y mostré en el plato de la gelatina los pómulos oblicuos del océano. En la escama de un pez de hojalata leí las llamadas de labios nuevos. Y usted sería capaz de interpretar un nocturno en una flauta de tubos de desagüe?</p>	<p>Barrí de golpe el mapa cotidiano, echando la pintura de un vaso; mostré en la fuente con gelatina los pómulos oblicuos del océano. En las escamas del pez de hojalata leí llamados de labios nuevos. Y usted, ¿podría tocar un nocturno con la flauta de los caños de desagüe?</p>

Y si comparamos estas dos versiones con la de Nicanor Parra³⁸⁹, publicada en la Unión Soviética unos 30 años antes que estas dos y probablemente no apoyada por las versiones

³⁸⁵ Este traductor ha publicado tres ediciones de Mayakovski.

- Maiakovski, Vladimir, *Mi descubrimiento de América: 1925: en 12 poemas* (Trad. Tomás Nuño Oraá). Bilbao, Euskoprint, 2005.
- Maiakovski, Vladimir; Nuño Oraá, Tomás. *Lírica*. Bilbao, 2012.
- Mayakovski, Vladimir, *Lírica Selecta*. (Trad. Tomás Nuño Oraá). Bilbao, Colección de Poesía Rusa, 2012.

³⁸⁶ Mayakovski, Vladimir, *Lírica Selecta* (Trad. Tomás Nuño Oraá). Bilbao, Colección de Poesía Rusa, 2012, p. 14.

³⁸⁷ Citado por: Mayakovski, Vladimir, *La flauta espinazo y otros poemas*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1997, p.88.

³⁸⁸ Маяковский, Владимир Владимирович, en: Мизинина, Ирина (ed.), *Полная хрестоматия русской поэзии для школьников и студентов. Том 2*, Москва, Художественная Литература, 2003, p.560.

³⁸⁹ Parra, Nicanor, *Poesía soviética rusa*, Moscú, Progreso, 1965.

anteriores, vemos que en la última hay más diferencias —aunque no muy críticas— con el texto original, a pesar de que las traducciones de Parra en general suelen ser mucho más literales que las obras de Bogdachevski y Oraá. En la versión de Parra, por ejemplo, todavía no aparece el nombre del poema y el formato de la "escalera" métrica en el penúltimo verso, en vez del *vaso* figura un *tarro*, en vez de *poder/ser capaz* aparece *atreverse*:

Yo embadurné de golpe el mapa del día rutinario,
dando vuelta un tarro de pintura;
Yo mostré los pómulos oblicuos del océano
en un plato de gelatina.
En las escamas de un pez de latón
leí el llamado de nuevos labios.
¿Y ustedes...
Se atreverían
A tocar el nocturno
En la flauta de las alcantarillas?³⁹⁰

El caso de Nicanor Parra, cuyo libro fue publicado por primera vez en la editorial moscovita *Progreso*, pone también en evidencia un factor importante para la formación de la tradición de traducir a Mayakovski: la existencia de las traducciones realizadas desde la Unión Soviética. A lo largo de muchos años en el marco de la política exterior de este país algunas ediciones se preparaban en español para fines propagandísticos³⁹¹; además, existían publicaciones cubanas, editadas bajo la evidente influencia de "los camaradas del ultramar"³⁹², y, por último, las ediciones de Luís Gregorich³⁹³ y de Makarov³⁹⁴, basadas por lo visto en las traducciones soviéticas (realizadas por César Arconada durante su exilio en Moscú).

³⁹⁰ Parra, Nicanor, *Poesía soviética rusa*, Moscú, Progreso, 1965, p. 27.

³⁹¹ Se trata de varios proyectos editoriales, y Mayakovski fue el protagonista de muchos de ellos, desde la edición infantil (Mayakovsky, Vladimir; Zlotnitski, V.; Goríáev, Vitaliĭ, *Lo que está bien y lo que está mal*. Moscú, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1955) y hasta las ediciones más serias y evidentemente procomunistas, muchas veces bastante caras (tapa dura, papel couché e ilustraciones de color) dedicadas a Vladimir Lenin: Mayakovsky, Vladimir; Bisti, Dmitriĭ. *Vladimir Il'ich Lenin: poema*, Moscú, Editorial Ráduga, 1984 y Yakovlev, Boris (ed.), *Lenin en la literatura soviética: Tomo III. Poesía*. (traducciones de Nicanor Parra, José A. Vento, Juan M. Julio y otros), Moscú, Editorial Ráduga, 1985.

³⁹² Por ejemplo, Vladimir Maiakovski, *El autor y su obra*, Vedado (Cuba), Instituto Cubano del Libro, 1970.

³⁹³ Gregorich, Luis (selección), *Poesía rusa del siglo XX*. Buenos Aires, Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970.

³⁹⁴ Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974.

Todo ello fue la causa de la popularidad bastante notable de Mayakovski a partir de los años 50 (véase la tabla de las publicaciones de Mayakovski en el **Anexo I**) y como podemos ver a continuación, su popularidad ha tenido varias etapas: primero, en Argentina, fue vinculado a la vez con el trabajo de Lila Guerrero y la derrota de Juan Domingo Perón; a partir de la Masacre de Plaza de Mayo salen, una tras otra, 4 ediciones de este poeta. La segunda etapa la encontramos en la España de los años 70 y forma parte del aumento general de la actividad editorial y la aparición de las publicaciones de izquierdas, vinculadas con el aflojamiento de censura de los últimos años de Franco. Con este período también está vinculada la actividad traductora de José Fernández Sánchez y las primeras publicaciones de sus colecciones de poemas, que han tenido, por lo visto, bastante éxito comercial (dado que luego la editorial Visor publica la segunda y la tercera edición de cada uno de estos libros). Del año 1982 a 1997 podemos contemplar cierta ralentización de las publicaciones, se hacen más aisladas y aleatorias (que es especialmente raro teniendo en cuenta que las últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI fueron especialmente fructíferas en cuanto a las publicaciones de otros poetas rusos). Luego la popularidad empieza a crecer otra vez poco a poco a partir de la crisis económica de 2008, hasta llegar a una tercera etapa en el año 2012, con 8 publicaciones en un año. Y en los últimos años otra vez tenemos una reducción del interés hacia este poeta.

En total hemos podido encontrar 77 ediciones de Mayakovski, de entre las cuales 68 contienen traducciones de poesía. Y en general podemos decir que la popularidad de Mayakovski casi siempre está vinculada con períodos de incertidumbre en la sociedad. El interés surge paralelamente con las primeras protestas contra la situación existente y normalmente se reduce cuando el cambio ya se realiza.

Evidentemente, las 76 publicaciones a lo largo de casi un siglo de historia de varios países no son suficientes para hablar de las causas y las consecuencias de forma definitiva, pero sí que podemos constatar que esta tendencia de dirigirse a Mayakovski en los momentos del cambio político está bastante marcada, y quizás no solo en el mundo hispanohablante. Un hecho interesante e indicativo es que en 2016 Dilma Rousseff,

dejando el puesto de la Presidenta de la República Federativa de Brasil, también incluyó en su discurso de despedida los versos de Mayakovski.³⁹⁵

Quizás para la recepción de Mayakovski en el mundo hispanohablante han resultado proféticas sus versos del poema *A plena voz*:

Texto original en ruso ³⁹⁶ :	Traducción de Fernandez Sánchez ³⁹⁷ :
<p>Мой стих трудом громаду лет прорвет и явится весомо, грубо, зримо, как в наши дни вошел водопровод, сработанный еще рабами Рима.</p>	<p>Mi verso al embate forzará el mole de los años y surgirá visible, basto, rudo igual que a nuestros días llegó el aqueducto obrado por los ciervos de Roma.</p>

³⁹⁵ Véase más detalles en este artículo: Anónimo, *Poema lido por Dilma Rousseff é de russo conhecido como Poeta da Revolução*, Diário de Pernambuco, 31.08.2016: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/08/31/internas_viver.662839/poema-lido-por-dilma-rousseff-e-de-russo-conhecido-como-poeta-da-revol.shtml (Fecha del último acceso: 28 de noviembre de 2017. Idioma: portugués).

³⁹⁶ Маяковский, Владимир, *Избранные сочинения в двух томах. Том второй*, Москва, Художественная литература, 1981, p. 23.

³⁹⁷ Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930*, (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1973, p. 122.

Nuevos campesinos

Los *nuevos campesinos* (*Новокрестьянские поэты*) fue una corriente literaria cuya máxima actividad se desarrolló a lo largo de los años 1910. Fue representada por un grupo de poetas de origen campesino: Nikolái Kliúyev, Segruéi Yesenin en las primeras etapas de su evolución como poeta, Serguéi Klichkón, Alexander Shiryáevetz, Piotr Oreshin; a veces se mencionan también a Pavel Radímov, Alexey Ganin y Pímen Kárpov. Los temas principales de sus obras eran la vida del pueblo, la naturaleza, el campesinado ruso y se utilizaban activamente tanto los temas folclóricos y mitológicos como las unidades lingüísticas del lenguaje popular (palabras prestadas de la lengua campesina y frases hechas).

Como una escuela poética y estética la poesía campesina se había formado en el último tercio del siglo XIX y, en un primer momento, se desarrolla en torno a las obras de Nikolái Nekrásov, Alekséi Koltsov, Iván Nikitin e Iván Súrikov. Los poetas campesinos del siglo XIX fueron los primeros en fijarse conscientemente en las contradicciones dramáticas y trágicas de la vida del pueblo; su poesía se caracterizaba por la veneración a la naturaleza, al género de vida tradicional y a la vez por la hostilidad hacia la desigualdad y el clasismo, las influencias extranjeras y la vida urbana. En su poesía se utilizaban ampliamente los motivos del canto tradicional, imitaciones de cancioncillas (*chastushkas*) y otros elementos folclóricos.

Como enlace entre la poesía campesina del siglo XIX y la poesía de los Nuevos campesinos sirvió la obra de Spiridón Drozhzhin (1848-1930), que fue un poeta y autodidacta de origen villanesco, que empezó a publicar sus poemas en los años 70 del siglo XIX. En sus obras describía la vida de los campesinos, alabando su sinceridad y pureza moral, así como el talento del pueblo ruso; en el contexto de *Narodnichestvo* (Народничество, "pueblismo", una corriente político-social importante de aquella época que marcó en gran medida los orígenes del bolchevismo) estos motivos estaban muy bien vistos por la intelectualidad rusa.

Siguiendo al entonces famosísimo Nikolái Nekrásov, Drozhzhin insistía que el arte debía servir a los ideales de la bondad y la justicia para la gente humilde, veía en esto el deber cívico del poeta. En los primeros años del siglo XX en sus obras aparecen los

motivos liberales que resuenan con una fuerza especial en los años de la primera revolución rusa (1905-1906), por ejemplo en su poema *La libertad* (*Воля*, 1905)³⁹⁸.

En el período que va de 1903 a 1905, algunos de los nuevos campesinos colaboran en las publicaciones bolcheviques y los poetas campesinos se unen al grupo literario-musical *Súrikovski kruzhok* (en ruso, *Суриковский литературно-музыкальный кружок*) y publican colecciones de poemas, almanaques, pero a diferencia de otros grupos de las vanguardias rusas, no intentan elaborar una base teórica, ya que *Surikovski kruzhok* no editaba manifiestos y no publicaba artículos. Entre los participantes del grupo se puede mencionar a Spiridón Drozhzhin, Maxim Leónov, Filipp Shkúlev y Evgeni Necháev.

A partir de 1910, aparece una nueva generación de poetas, en la que se destacan tales nombres como Serguéi Klichkóv, Nikolái Klyúev, Piotr Oreshin y, por supuesto, Serguéi Yesenin.

Hay que mencionar que el término *Новые крестьяне* (en español, *nuevos campesinos*), ofrecido por Vasily Lvov-Rogachevski³⁹⁹ y luego Iván Rózanov, inicialmente se propone justo para distinguir esta última generación de poetas de los ya mencionados participantes del grupo de *Súrikovskii kruzhok*; luego, con el paso del tiempo, las fronteras de este término se diluyen en los trabajos críticos y hoy en día este concepto muchas veces se utiliza para toda la poesía "campesina" de principios del siglo XX, para distinguirlos de los poetas del siglo XIX.

En la teoría literaria rusa se considera que la actividad de esta nueva generación empieza en 1916, cuando sale la primera colección de poemas de Serguéi Yesenin, *Radunitsa* (*Радунница*)⁴⁰⁰. Sin embargo, esta no fue la primera publicación de estos poetas, ya que Nikolái Klyuev, por ejemplo, publicaba activamente desde 1912.⁴⁰¹

Estos poetas fueron recibidos por la crítica rusa como los mensajeros del "nuevo pueblo ruso" y como exponentes de la autoconciencia poética del campesinado ruso. Las

³⁹⁸ Дрожжин, Спиридон, *Избранное*, Москва, ОГИЗ, 1948, p. 155.

³⁹⁹ Львов-Рогачевский, Василий, *Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин*, Москва, Тов-во "Кн-ство писателей в Москве", 1919.

⁴⁰⁰ Есенин, Сергей, *Радунница*. Петроград, Издание М. В. Аверьянова, 1916.

⁴⁰¹ Vease, por ejemplo:

- Клюев, Николай, *Братские песни. (Песни голгофских христиан)*, Москва, К новой земле, 1912.
- Клюев, Николай, *Братские песни. (Книга вторая)* / Вступ. ст. В. Свенцицкого, Москва, Новая земля, 1912.
- Клюев, Николай, *Сосен перезвон* (Предисл. В. Брюсова), Москва, Изд. Некрасова, 1912.

obras del nuevo grupo se caracterizaban por ser un crisol de diferentes ideologías y conceptos artísticos. Cada uno de estos poetas tenía su propia visión en cuanto a la tradición poética; los destinos de sus obras y sus biografías también eran muy diferentes. Sin embargo, estos poetas estaban unidos por algunas semejanzas en la visión del mundo y la manera poética, pero no tenían ningún programa estético común.

Los *Nuevos campesinos* estaban bastante influenciados por el simbolismo y el acmeísmo. Los simbolistas (sobre todo de los grupos de San Petersburgo) mostraron interés en la obra de los *Nuevos campesinos* porque encontraban en esta nueva escuela poética algunas tendencias también características para el mismo simbolismo, especialmente para los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Muchos de los simbolistas también veían el pueblismo y el sentimiento nacionalista como una salida espiritual de la crisis atravesada por la Rusia zarista.

Sin embargo, estas tendencias de búsqueda de autoconciencia nacional estaban en aquella época bastante visibles en todas las corrientes literarias y artísticas. Muchos artistas encontraban su inspiración en los principios tradicionales de la vida nacional rusa, en los elementos y el espíritu del campo. La poesía de aquella época muchas veces se convertía en una disputa sobre el destino de Rusia, sobre el papel del pueblo ruso, sobre el renacimiento del espíritu religioso de la nación. En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX se prestaba mucha atención a la literatura sectaria y la poesía religiosa, la antigua mitología eslava y rusa. Los *Nuevos campesinos* se convirtieron en una bandera de esta tendencia, la cristalizaron y le dieron una forma más explícita; pero, por ejemplo, el futurismo ruso, como hemos podido ver en los capítulos anteriores de este trabajo y como se puede ver en la cuartilla traducida en el Capítulo IV, tampoco pudo evitar este apego a la búsqueda de la unicidad rusa.

Una de las figuras clave en la poesía de los nuevos campesinos fue Nikolái Klyuev (1887-1937). En la obra de este talentoso poeta encontraron la expresión de los principios religiosos espontáneos de la conciencia nacional; estos motivos religiosos, a través de los cuales se percibe el mundo campesino, constituían un rasgo muy característico de la poesía de esta corriente literaria en general.

La mezcla entre el pueblismo y el misticismo religioso, tan utilizada por esta corriente, no era ocasional. Por un lado, así se reflejaba una visión patriarcal del mundo del pueblo ruso, su misticismo natural todavía muy expresado a principios del siglo XX que iba perdiéndose poco a poco en estos momentos a causa de la revolución industrial. Por otro, muchas veces se notaba que la poesía de los nuevos campesinos cumplía un

"encargo social" e intentaba corresponder a la visión del pueblo ruso por la intelectualidad urbana. Una estilización exagerada, idealización de la vida del pueblo, y una desmesurada melifluidad fueron más bien una respuesta a las demandas de la clase más alta que un reflejo de las experiencias de los mismos campesinos.

Durante la década de 1910, especialmente en su segunda colección de poemas *Los cantos fraternales* (en ruso, *Братские песни*)⁴⁰², Klyuev también utiliza activamente las imágenes prestadas de la literatura de los viejos creyentes (raskolniks), y un poco después durante la Primera Guerra Mundial en su poesía aparecen los motivos del antimilitarismo y la venganza. Al igual que en el primer libro, el poeta se opone a la cultura urbana para proteger las bases seculares de la vida nacional de Rusia y la antigua religiosa visión del mundo, mostrando el rechazo total de la idea de progreso social.

Es evidente que Klyuev, bastante popular antes del año 1917 gracias a la coherencia de sus obras con las necesidades espirituales del *narodnichestvo* (pueblismo) ruso, no se integraba bien en las ideas del progreso social y el ateísmo belicista de la Revolución de 1917. A pesar de varios intentos de encontrar su lugar en la nueva sociedad, numerosas cartas y poemas dedicadas a Lenin, en los años 20 Klyuev prácticamente cae en el olvido, raras veces se publica y en el año 1937 es ejecutado, al igual que muchos otros representantes de la literatura rusa. Su primer libro póstumo no se publica hasta 1977⁴⁰³ y, aunque muchos críticos evalúan muy positivamente la calidad de sus poemas, incluso en Rusia su fama en la actualidad es mucho menor que la popularidad de muchos otros representantes de la Edad de Plata del mismo nivel artístico.

Otros representantes importantes de la poesía de los nuevos campesinos fueron Serguéi Klychkov (1889-1940, conocido también como Léshenkov por el apodo que tenía en su pueblo natal), cuyas obras estaban notablemente influenciadas por el simbolismo ruso, también muy "mal visto" por las críticas soviéticas a partir de los años 20 y ejecutado en 1937; Alexander Shiryáevets (pseudónimo utilizado por Alexander Abrámov, 1887-1924) y Piotr Oreshin (1887–1938), la tercera víctima entre los *Nuevos campesinos* de la "gran purga de recursos humanos", masacre llevada a cabo por Stalin en los años 1937 y 1938. Después de la sentencia y la ejecución, la censura soviética prohíbe los libros de

⁴⁰² Клюев, Николай, *Братские песни. (Книга вторая)* / вступ. ст. В. Свенцицкого, Москва, изд. журнала "Новая земля", 1912.

⁴⁰³ Клюев, Николай, *Стихотворения и поэмы*. (Библиотека поэта, Малая серия), Ленинград, Советский писатель, 1977.

estos poetas, quedando así prácticamente en el olvido hasta la época de deshielo de Jruchóv en los años 60.

Sin embargo, en el grupo de los *Nuevos campesinos* destaca el nombre de Serguéi Yesenin (1895-1925). Aunque él perteneció al grupo solo durante los primeros años de su vida literaria, se ha convertido en la referencia absoluta para esta corriente tanto dentro como fuera del país. Tanto su inmenso talento y el valor de su obra como su turbulenta biografía (desde sus audiencias con la última emperatriz rusa, Alexandra Fyódorovna, a quién él leía sus poemas junto con Nikolái Klyuev, hasta los escándalos que le acompañaron durante toda la vida, los conflictos entre él y Mayakovski, el matrimonio con la bailarina Isadora Duncan y, por último, el suicidio), le hicieron la figura más grande tanto de los *Nuevos campesinos* como del imaginismo, otra corriente literaria a la cual este poeta perteneció durante los últimos años de su vida.

Quizás su suicidio en el año 1925 —por muy cínico que suene esto— le salvó de las represiones de Stalin y, como consecuencia, de la censura y del olvido; apodado como "la flauta de plata" de la Revolución, después de su muerte el poeta ocupa su lugar en el Olimpo soviético —a pesar de que este último está muy censurado según las normas del realismo socialista— y se estudia en los colegios y se publica a menudo. Y quizás la cantidad de estas publicaciones dentro del país hizo posible que este poeta, probablemente demasiado sumergido en el contexto cultural ruso, a pesar de ello encuentra sus traductores y cierto renombre en el mundo hispanohablante.

Traducciones de los *Nuevos Campesinos* al español

Sabiendo cuál fue el destino de casi todos los *Nuevos campesinos* en su patria y teniendo en cuenta el alto contenido folclórico que hay en sus obras y los elementos que se encuentran en las mismas tan específicos de la cultura rusa, no sorprende que todos estos poetas, muy populares en la época del esplendor de la Edad de Plata y con muchas obras de indudable valor artístico, casi no tengan traducciones al castellano. La única excepción es, quizás, una pequeña antología de textos (tanto poéticos como algunas cartas y ensayos autobiográficos) de Nikolái Klyúev, incluida en el ya mencionado libro de Roberto Echavarren⁴⁰⁴. Lamentablemente, los poemas de Klyúev en este libro están reproducidos en prosa, y además contienen muchos errores a nivel textual. Por ejemplo, en el poema *Plegaria al sol*, la segunda estrofa suena así:

Texto original en ruso ⁴⁰⁵	Traducción literal al español
<p>Пятеро нас, пять червлёных щитов Русь боронят от заморских врагов: Петра, Ляксандра, кудрявич Митяй, Федя-орленок да я — Миколай. Старший братан, как полесный медведь, Мял, словно лыко, железо и медь; Братец Ляксандр — бородища снопом, Пахарь Господний, вскормленный гумном.</p>	<p>Somos cinco; cinco broqueles color gules Defienden la Rus de los enemigos de ultramar: Petro, Lyaksandr, el rizado Mityái, Fedia –aguilucho y yo, Mikolai. El tato mayor, como un oso del bosque, Estrujaba, cual líber, el hierro y el cobre; El tato Lyaksandr – la barba como una gavilla, Es el labrador de Dios, alimentado por la era de trilla.</p>

Como se puede ver, el texto es bastante difícil para un extranjero y en él podemos encontrar elementos del lenguaje vulgar, folclorismos, mitología y la vida cotidiana campesina. En la versión de Echavarren leemos (los errores más llamativos están en negrita):

Somos cinco; cinco **camisas granate**
 cuidan la Rus de enemigos de allende el mar:
Pedro, Alejandro, el enrollado **Mitia**,

⁴⁰⁴ Echavarren, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011.

⁴⁰⁵ Клюев, Николай, *Сочинения (Sochineniya). Том 2*, Мюнхен - Берлин, Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969, p. 223.

Fedia el aguileño y yo – **Nicolái**.

El hermano mayor, como un oso del bosque,

Dobló, como manteca, el hierro y el cobre,

Su hermano Alejandro – su barbita **en haz**,

Un campo del Señor **fertilizando con bosta**⁴⁰⁶.

Los broqueles color gules se convierten en camisas granate —un arma muy poco apropiada para la defensa—, los nombres campesinos se españolizan y se civilizan hasta hacerse irreconocibles, el líber (floema) de los árboles, un material muy popular en la artesanía rusa, se transforma en la manteca...

La aparición de la palabra *bosta* es especialmente grotesca, dado que el traductor, según parece, ha confundido *зумно* (era de trilla) con otra palabra rusa con la ortografía algo parecida, *зовно*, que significa *excrementos*. De esta manera, la frase entera "se alimentaba de *зумно*" se convierte en un sinsentido, y el traductor la "salva" cambiando *alimentarse de excrementos por abonar con excrementos*. Lamentablemente, todas las traducciones de Klyuev en este libro de Echavarren son así y apenas pueden dar una idea de su poesía al lector español.

En los últimos años aparecen también algunas publicaciones ocasionales de los *Nuevos Campesinos* en internet (en este sentido destaca el blog del ya mencionado muchas veces en este trabajo Tomás Nuñez Oraá, dedicado a la recuperación de los poetas olvidados rusos de la Edad de Plata: <https://tomasnunooraa.wordpress.com/>). Este blog contiene algunas traducciones de Piotr Oréshin y Nikolái Klyuev.

Mucho más sorprendente es que la poesía de Nikolái Klyuev sí que está bastante representada tanto en las críticas de habla inglesa como —aunque bastante menos— en las traducciones al inglés. Esto se debe al resultado de los esfuerzos de Gordon McVay, un eslavista inglés que en el año 1964 consiguió encontrar y llevar a Inglaterra un importante volumen de manuscritos y otros documentos de Klyuev y de Yesenin y escribió varios libros y artículos sobre ellos.⁴⁰⁷ Así, a partir del año 1969 y hasta la fecha de hoy en Inglaterra y en los EE.UU. se publican los poemas de Klyuev y existen varios trabajos teóricos dedicados a este poeta.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Echavarren, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011, p. 190.

⁴⁰⁷ Posteriormente estos documentos fueron regalados por este destacado investigador al Museo de Segruéi Yesenin en Ryazán (para más información, véase los medios rusos: <http://rv-ryazan.ru/news/55276.html> , http://tvkultura.ru/article/show/article_id/154370/)

⁴⁰⁸ Además de numerosos artículos del mismo Gordon McVay, (entre los primeros: McVay, Gordon, "Nicolái Klyuev: Some biographic materials", en: Klyuev, Nikolái, *Сочинения (Sochineniya)*, Мюнхен-Берлин, Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969) Véase, por ejemplo:

Serguei Yesenin es el único poeta de esta corriente literaria que está relativamente bien representado en las traducciones al español: nosotros encontramos 14 colecciones de sus poemas y varios artículos dedicados a su biografía, su trayectoria literaria y las críticas de su obra (ver Anexo I). Desde el final de los años 60, antes de la aparición masiva de las publicaciones de los acmeístas, se traduce bastante, más en América Latina que en España (una situación poco usual para las traducciones de los poetas de la Edad de Plata rusa: son 10 publicaciones de este poeta en el territorio de América Latina frente a 4 ediciones españolas).

Desgraciadamente, sus poemas —igual que las obras de muchos otros poetas rusos— casi siempre se traducen de forma literal. Y para la poesía de Yesenin es un empobrecimiento drástico de su valor poético. Su musicalidad, sus innovaciones eufónicas, su fascinante imitación del canto popular no se transmite y el texto resultante, consecuentemente, pierde muchísimo a nivel artístico.

Yesenin fue, quizás, el poeta con más variedad estilística y de géneros en toda la Edad de Plata rusa. En su poesía se pueden encontrar aires concordantes con cualquier época y búsqueda estético-filosófica —desde magníficas imitaciones de las *bylinas* y el canto popular hasta los experimentos futurísticos y el simbolismo freudiano y ontológico de *El hombre negro*—. Es importante mencionar también que, además de pertenecer al grupo de los *Nuevos campesinos*, el poeta estuvo en la creación del imaginismo, y su poesía se caracteriza por la claridad y la fuerza de las metáforas, la universalidad y, como consecuencia, la traducibilidad de las imágenes.

En las traducciones de Yesenin hay una tendencia bastante interesante: si la mayoría absoluta de las traducciones de otros poetas de la Edad de Plata rusa se realiza en España, Yesenin se traduce mucho más en América Latina. Quizás el factor principal de ello es la apelación a las raíces étnicas y la búsqueda de identidad nacional que se percibe claramente en los versos de este poeta. Probablemente esto hizo eco en los movimientos del nacionalismo cultural en estos países, con sus propias búsquedas de lo nacional y lo auténtico.

Las primeras traducciones de Yesenin que hemos podido encontrar son de la colección de Nicanor Parra. Esta colección ha tenido dos versiones: la primera de la Unión

-
- Klyuev, Nikolai Alekseevich; Glad, John. *Poems*. Ann Arbor, Michigan, Published by the Iowa Translation Series, International Writing Program, University of Iowa and Ardis, 1977.
 - Makin, Michael, *Nikolai Klyuev: Time and Text, Place and Poet*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010.

Soviética⁴⁰⁹ y la segunda, idéntica por su composición a la primera a pesar de tener un nombre diferente, publicada en Chile seis años después⁴¹⁰.

En estos libros salen en total tres poemas de Yesenin: *Confesiones de un golfo*, *Ya empezamos irnos uno tras otro* y *Las flores me dicen adiós*. Las traducciones de Parra no tienen problemas con la *intellectio* —podemos suponer que estaban realizadas a base de unas traducciones literales realizadas por un nativo— pero, además de convertir el texto poético en un texto en prosa, tienen tendencia de cambiar los pequeños matices difíciles de transmitir, supuestamente según las ideas y pensamientos propios del poeta chileno. Por ejemplo, en el poema *Las flores me dicen adiós* leemos:

Original en ruso ⁴¹¹	Traducción literal	Traducción de Nicanor Parra ⁴¹²
<p>И потому, что я постиг Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо Я говорю на каждый миг Что все на свете повторимо.</p>	<p>Y por entender toda la vida al pasar de lado con una sonrisa, Yo digo para cada momento Que todo es repetible.</p>	<p>Y ya que para mi la vida no tuvo secretos y pasé de largo por ella, con una sonrisa, digo una y otra vez que todo se repite en el mundo.</p>

Una cosa es cuando no se queda ni un solo secreto y otra, cuando se entienden las tendencias principales de algo; hay diferencias entre pasar de lado sin vivir la vida o vivir pasándose de largo; decir algo una y otra vez o reaccionar a cada momento con una frase; y por último, una diferencia sutil entre lo potencialmente repetible y lo que ya se repite...

Quizás en comparación con los deslices más graves de otros traductores que ya hemos visto muchas veces en este trabajo no es tan importante, pero como resultado da un aire mucho más frío e indiferente. Y esto teniendo en cuenta que el poema fue escrito en el año 1925, pocas semanas antes del suicidio de poeta.

Es interesante también cómo se transforma este mismo verso en las versiones de otros poetas: casi todos los diferentes traductores posteriores a Parra en este caso siguen la misma dirección, quizás ya conociendo la traducción de Parra. Sin embargo, ninguno se fijó en la *posibilidad* de la repetición, sustituyendo "todo es repetible" por "todo se repite" y todos reforzaron la idea de "pasar de lado", sustituyéndola con "pasar de largo". En el libro de Makarov está reproducida la versión de Vicente Arana:

⁴⁰⁹ Parra, Nicanor, *Poesía soviética rusa*, Moscú, Progreso, 1965.

⁴¹⁰ Parra, Nicanor, *Poesía rusa contemporánea*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1971.

⁴¹¹ Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002, p. 165.

⁴¹² Parra, Nicanor, *Poesía soviética rusa*, Moscú, Progreso, 1965, p. 67.

Y porque la vida la comprendo
 como él que pasa de largo y se sonrie,
 a cada instante de la vida digo:
 todo en el mundo se repite⁴¹³.

Y la versión de Irina Bogdachevski es así:

Comprendí qué es la vida,
 Pasé de largo con sonrisa,
 diciendo que cada instante
 en este mundo se repite.⁴¹⁴

A pesar de la poca cantidad de publicaciones en el territorio español, algunas de las importantes traducciones de Yesenin (tanto en términos de la calidad de la traducción como en la tirada y la difusión posterior de estas traducciones en el mundo hispanohablante) fueron publicadas en el viejo continente. Entre ellas podemos mencionar el libro publicado en el año 1967 en Santander⁴¹⁵, la primera publicación exclusiva de Yesenin en español, un pequeño libro de 57 páginas compuesto por 19 poemas de Yesenin. Además de ser la primera, esta edición tiene indudables méritos literarios gracias al talento de sus dos autores, el escritor José Goytisolo y el traductor del ruso Agustín Manso Argüelles, pero, lamentablemente, no podemos decir que es literal y tampoco podemos decir que en esta edición está bien trabajado el componente transracional. Por ejemplo, en este fragmento:

Texto original ⁴¹⁶	Traducción literal	Traducción de José Agustín Goytisolo y Agustín Manso Argüelles ⁴¹⁷
Дорогая, сядем рядом, Поглядим в глаза друг другу. Я хочу под кротким взглядом Слушать чувственную вьюгу.	Querida, sentémonos juntos, Mirémonos a los ojos. Yo quiero bajo tu dócil mirada Escuchar la tormenta de las pasiones.	Amiga, ven a mi lado, mirémonos cara a cara. Bajo la luz de tus ojos quiero oírte el corazón.

⁴¹³ Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974, p. 94.

⁴¹⁴ Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983, p. 118.

⁴¹⁵ Esenin, Sergio, *Poemas* (trad. y selección, José Agustín Goytisolo y Agustín Manso Argüelles) Santander, Isla de los ratones, 1967.

⁴¹⁶ Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002, p.119

⁴¹⁷ Esenin, Sergio, *Poemas* (trad. y selección, José Agustín Goytisolo y Agustín Manso Argüelles) Santander, Isla de los ratones, 1967, p. 20

<p>Это золото осеннее, Эта прядь волос белесых - Все явилось, как спасенье Беспокойного повесы.</p>	<p>Este oro otoñal, Este mechón de pelo blanquecino Todo apareció como una salvación Para un truhan inquieto.</p>	<p>Aquel oro del otoño —hoy un mechón blanquecino— le cayó como un milagro a mi juventud impaciente.</p>
--	---	---

Podemos ver que muchas cosas cambian por completo: no se trata de oír el corazón, sino de contemplar las pasiones; el mechón es simplemente muy rubio y blanquecino por naturaleza, no por la vejez; y además, no se trata de un milagro para la juventud, sino, al revés, de la salvación de un poeta y *bon vivant* ya bastante consumado (el poema fue escrito en el año 1923, dos años antes del suicidio del poeta, cuando él, a pesar de sus 28 años de edad, ya se veía como un hombre maduro y lo decía muchas veces en sus poemas). Lamentablemente, esta "divina imprecisión" caracteriza todo el libro, y podemos decir que esta publicación apenas puede dar una idea de los poemas originales.

En el tema transracional, casi toda la poesía de Yesenin es, sobre todo, cantable. Sus poemas por su naturaleza rítmica son canciones populares, y a eso se debe una gran cantidad de romances escritos a base de ellos. Y, lamentablemente, hemos visto muy pocas traducciones que lo transmiten. Entre ellas podemos citar algunos versos de la segunda edición importante en el territorio español, de José Fernández Sánchez de 1974⁴¹⁸, donde observamos una traducción mucho más exacta y profesional. Aunque, al igual que en las traducciones anteriores el metro, la rima y la eufonía muchas veces se escapan también de este traductor, incluso en este tema podemos encontrar algunas excepciones. Por ejemplo, en el poema *La canción de la perra* él reproduce de forma bastante fiel el ritmo de la canción popular propio del texto original:

⁴¹⁸ Esenin, Sergei, *El último poeta del campo* (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1974.

Texto original en ruso ⁴¹⁹	Traducción de Fernández Sánchez ⁴²⁰
Утром в ржаном закуте, Где златятся рогожи в ряд, Семерых оценила сука, Рыжих семерых щенят.	Una mañana en la paja Donde apilan el esparto Parió la perra a los siete A siete cachorros rojizos.

Pero en algunas ocasiones este mismo traductor inexplicablemente se hace ciego incluso a los casos en los que el componente transracional no solo está muy marcado, sino también lleva una carga semántica importante. Uno de los poemas más famosos de Yesenin que se había convertido en Rusia en una canción muy popular e interpretada por varios cantantes célebres, *Мне осталась одна забава...*, un texto poético con un ritmo tan marcado que es casi imposible pronunciarlo sin empezar a cantar (y es un medio artístico que subraya el contenido del verso, su aire gitano), pierde en la versión de Fernández Sánchez cualquier rasgo de ello.

⁴¹⁹ Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002, p. 56

⁴²⁰ Esenin, Sergei, *El último poeta del campo* (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1974, p. 23.

Texto original en ruso ⁴²¹	Esquema métrico	Traducción de Fernández Sánchez ⁴²²
Мне осталась одна забава - пальцы в рот, да веселый свист. Прокатилась дурная слава, что похабник я и скандалист. Ах, какая смешная потеря, много в жизни смешных потерь: Стыдно мне, что я в Бога не верил, горько мне, что не верю теперь.	<p>__ / __ / _ / _</p> <p>/ _ / __ / _ /</p> <p>__ / __ / _ / _</p> <p>/ _ / __ / _ /</p> <p>__ / __ / _ / _</p> <p>/ _ / __ / _ /</p> <p>__ / __ / _ / _</p> <p>/ _ / __ / _ /</p>	<p>Me queda una diversión: el dedo a la boca y silbar alegremente. Ha corrido la mala fama de que soy obsceno y camorrista. Ay, ¡qué pérdida tan graciosa! En el mundo hay muchas pérdidas graciosas. Siento vergüenza de que creí en Diós, Siento pena de que ahora no creo.</p>

Además de perder el ritmo, aquí tenemos un interesante error casi freudiano: en el texto original se dice "siento vergüenza de que **no** creí en Diós", y, sin embargo, la traducción estipula lo contrario.

Ya hemos visto en este trabajo las traducciones de Mayakovski del mismo traductor, y podemos decir con certeza que Fernández Sánchez, sin ninguna duda, es capaz de apreciar y transmitir este *zaum* del texto ruso. La cuestión "¿por qué no lo hace en algunos casos?" se queda abierta, y solo podemos suponer que este traductor sufre la típica desfiguración de la atención característica para todo el proceso de percepción social: a pesar de todo el proceso de desautomatización descrito por Victor Shklovski, en el entorno de estímulos tan complejos como son los versos somos propensos a ver lo que esperamos ver y descartar lo que sobrepasa nuestras expectativas⁴²³.

El traductor en este caso ve con facilidad y considera necesario transmitir el *zaum* de Mayakovski (discutido mucho en la crítica, tanto rusa como extranjera); también consigue notar el ritmo de un poema escrito con un metro parecido a la poesía medieval castellana (compárese "Una mañana en la paja // donde apilan el esparto" y "Doliente estaba, doliente // ese buen rey Don Fernando"). Pero él mismo no considera importante y no transmite este componente transracional —a pesar de estar llamativamente

⁴²¹ Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002, p. 101.

⁴²² Esenin, Sergei, *El último poeta del campo* (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1974, p. 61

⁴²³ Es interesante este paralelismo entre la percepción del texto cultural, que, por ser cultural es un estímulo social, y la percepción de otro individuo determinado por una configuración gestáltica. Para más información, véase Asch, S. E., *Forming impressions of personality*, *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 41(3), 1946, p. 258-290.

marcado— si es diferente de lo que está acostumbrado dentro de su cultura y si no lo busca conscientemente en el texto original.

Una de las traducciones relativamente recientes de Yesenin que debería ser un acontecimiento importante es la traducción de Belén Ojeda⁴²⁴. Ya hemos visto en otras ocasiones la profesionalidad de esta traductora, que, aunque también tiene esta tendencia de no transmitir el *zaum*, destaca por la exactitud tanto léxica como estilística de sus obras.

Por desgracia, en el caso de esta publicación estamos ante otro problema, también muy común en las traducciones de los poetas rusos: las diminutas tiradas y las publicaciones semicaseras, a veces incluso carentes de ISBN, no permiten ni siquiera estudiar el libro. A pesar de estar mencionado en WorldCat e incluso posiblemente tener la segunda edición de Ediciones Colihue (Argentina), este libro simplemente no existe en las bibliotecas europeas y rusas (y, lo que es aun más sorprendente, tampoco en las bibliotecas mexicanas y argentinas), lo que nos hizo imposible estudiarlo.

Si estudiáramos las traducciones de Yesenin fuera del contexto de su traducción, quizás deberíamos de distinguir la etapa "campesina" e "imaginista" de su obra, pero en el marco de este trabajo no lo podemos hacer: en las traducciones, bastante escasas y muchas veces en prosa, estos dos períodos van mezclados, y además las diferencias en el tema del *zaum* escapan completamente de los traductores, y solo se quedan las diferencias temáticas (la vida en el campo y en la ciudad) que, probablemente, no tienen tanta importancia, teniendo además en cuenta que los motivos campesinos siguen sonando en la poesía de Yesenin hasta su muerte. Y el hecho de que este poeta fue también la figura principal de otra corriente literaria, el imaginismo —que tiene, sin embargo, mucha importancia en el contexto de la cultura donde estas corrientes se desarrollaban e influenciaban en la creación de otros textos culturales— fuera de ella se convierte en una mención de un pequeño fenómeno cultural que no se refleja en la percepción de este poeta en el mundo hispanohablante.

⁴²⁴ Ojeda, Belén; Esenin, Serguéi; Maiakovski, Vladímir; Mandelstam, Ósip; Tsvietaieva, Marina; Pasternak, Borís; Ajmátova, Anna, *Brasas de Abedul: antología de poesía rusa del siglo XX*, Caracas, Ministerio de la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, 2005.

Imaginismo

El imaginismo es una corriente literaria y artística rusa de los primeros años postrevolucionarios que se desarrolló en base al futurismo. Aunque por el nombre de este grupo de las vanguardias rusas muchas veces lo confunden con el imagismo inglés, era una corriente independiente y la consonancia de estos dos términos es casi ocasional; ambas corrientes se centran en la imagen como el recurso poético más importante, pero lo hacen de forma bastante diferente.

Cronológicamente el imaginismo es la última escuela de la Edad de Plata rusa y aparece en la escena dos años después de la revolución; pero su ideología, sus rasgos y el temario de las obras de los poetas pertenecientes a esta corriente tenían muy poco que ver con los aires revolucionarios.

El 29 de enero del año 1919 en el Comité de Moscú de La Unión de los Poetas de Rusia fue organizada la primera tarde poética de imaginistas. Al día siguiente fue publicado su primer manifiesto, *La Declaración*, en el cual se proclamaban los principios creativos del nuevo movimiento⁴²⁵. El documento fue firmado por la "primera línea de los poetas imaginistas": Serguéi Yesenin, Rurik Ívnev, Anatoli Mariengof y Vadim Shershenévich, así como por los artistas Borís Erdman y Georgi Yakúlov.

Entre 1919 y 1925, el imaginismo fue uno de los movimientos poéticos más organizados. En septiembre de 1919 Yesenin y Marienhof registran en Moscú un organismo oficial, *Asociación de los libres pensadores*, cuyos estatutos fueron firmados por el Comisario de Educación, Anatoly Lunacharsky. El 20 de febrero de 1920 Yesenin fue elegido presidente de la Asociación.

En Moscú en este período se organizan recitales en los cafés, se publican diferentes antologías colectivas, salen varias revistas, como la revista *Гостиница для путешественников в прекрасном* (en español, *Un hotel para los viajeros en lo bello*) que publica sus 4 números en los años 1922-1924. Una tras otra aparecen (y desaparecen) las editoriales *Imaginistas*, *Pléyade*, *Chiji-Piji* y *Sandro*. En 1919, los imaginistas formaron parte de la sección poética del Tren literario de Lunacharsky, una especie del grupo móvil de la difusión de la propaganda soviética a través de los recitales poéticos y otros tipos de

⁴²⁵ El texto completo de *La Declaración* junto con su traducción está reproducido en el Capítulo IV de este trabajo.

conciertos y conferencias, lo que les dio la oportunidad de viajar y actuar en todo el país y contribuyó en gran medida al crecimiento de su popularidad.

Los imaginistas también ganaron notoriedad por sus provocativas payasadas, tales como los cambios de nombres de las calles de Moscú, la pintura antirreligiosa de las paredes del monasterio Strastnoy, etc.

El imaginismo como una corriente literaria consolidada dejó de existir en 1925: en 1922 emigró Alexander Kusikov y en 1924 fue disuelta la Orden de imaginistas. A partir de este momento el imaginismo fue severamente criticado en la prensa soviética, creando problemas para todos los participantes de este movimiento. Al final, Yesenin se suicidó el 28 de diciembre de 1925 en el hotel Angleterre, Nikolái Erdman fue reprimido, Mariengof a partir de 1925 se dedica plenamente a escribir guiones cinematográficos y, a pesar de ello, a duras penas se salva de las represiones de la década de 1930.

Algunos de los poetas imaginistas escribieron también trabajos teóricos, como *Las llaves de María* de Serguei Yesenin, $2x2 = 5$ de Shershenevich o *La isla de Buyán* de Mariengof.

Una de las razones del "auge teórico" de los primeros años postrevolucionarios tiene que ver con el intento de crear un sistema poético universal y novedoso usando métodos racionales y científicos, eligiendo y manteniendo la pureza de cierto estilo poético a base de la fuerza de voluntad⁴²⁶, intentando aplicar a la obra poética los conceptos de la maestría como si la poesía fuera una especie de artesanía. En este sentido, el imaginismo, junto con el simbolismo, el acmeísmo y el futurismo, fue, indudablemente, una de las vanguardias poéticas más viables de aquella época: esta corriente estaba entre

⁴²⁶ Esta idea de que el arte puede someterse a la fuerza de voluntad era bastante popular en aquella época. Véase, por ejemplo, un fragmento de los famosos versos de Mayakovski "A toda voz":

<p>En ruso:</p> <p>и мне бы строчить романсы на вас,— доходней оно и прелестней. Но я себя смирять, становясь на горло собственной песне. (citado por: Маяковский, Владимир, <i>Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том 10</i>, Москва, Гослитиздат, 1958, p. 195)</p>	<p>En español:</p> <p>a mí, también me gustaría escribir las cavatinas, es más agradable, y da mayores ganancias, pero yo me sometía a mí mismo apretando la garganta de mi propio canto. (citado por: Lafforgue, Jorge Raúl, <i>Poesía latinoamericana contemporánea</i>, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, p.23)</p>
--	---

las pocas que han conseguido crear tanto una ideología propia como un método (una escuela artística). Por lo tanto, aunque los críticos literarios muchas veces discuten sobre el lugar del imaginismo (considerándolo o bien una escuela independiente, al igual que el simbolismo, el acmeísmo o el futurismo, o, en cambio, como una etapa del desarrollo de postsimbolismo y una mezcla de ideologías literarias) se puede constatar cierta independencia de esta corriente literaria y su gran valor metodológico como un intento de demostración de una nueva forma del desarrollo del lenguaje poético.

El término fue acuñado en base del nombre de la escuela artística inglesa, imagismo, pero desde el principio la diferencia en los términos estaba destinada a subrayar las diferencias de la visión del mundo de la poesía en estas dos corrientes literarias. El término aparece por primera vez en ruso en un artículo del año 1915 de Zinaída Vengérova *Los futuristas ingleses (Английские футуристы)*⁴²⁷. En este artículo se hablaba del grupo poético londinense de imagistas, cuyos participantes eran Ezra Pound y Wyndham Lewis. Y aunque los fundamentos poético-ideológicos de los imaginistas e imagistas coincidían en el tema de la búsqueda de una transparencia y la unicidad de las imágenes y las metáforas, el resto de su base teórica, así como los medios artísticos eran diferentes; los imaginistas en este sentido estaban más cerca de los cubofuturistas que de los poetas ingleses incluso a pesar de los conflictos que existían entre estas dos corrientes rusas.

La teoría del imaginismo declaraba como principio de la poesía la primacía de la "imagen como tal". La poesía, según ellos, no consiste en símbolos con una cantidad infinita de significados (simbolismo), de sonidos y eufonias (cubofuturismo) o de las palabras que dan nombres a las cosas (acmeísmo); como la base de la poesía se proclamaba una palabra-metáfora con un significado único.

En la mencionada Declaración los imaginistas afirmaban que

"... La única ley del arte, su único e incomparable método es la afloración de la vida a través de la imagen y el ritmo de las imágenes.... Imagen, y solo imagen <... > es el instrumento productivo del maestro del arte. Solamente la imagen, como naftalina, se espolvorea sobre la obra para salvarla de las polillas del tiempo.

La imagen es la armadura del verso.

Es el caparazón del cuadro.

Es la artillería de la fortaleza de la obra teatral.

⁴²⁷ Венгерова, Зинаида, *Английские футуристы*, Петроград, Стрелец, №1, págs. 93 – 104.

Cualquier contenido en el trabajo artístico es absurdo y desprovisto de sentido, como las pegatinas de los periódicos en los cuadros".⁴²⁸

La justificación teórica de este principio se realizaba a través de la comparación de la creación poética con el proceso del desarrollo de la lengua a través de la metáfora.

Realmente, en los métodos de los imaginistas no había nada especialmente nuevo, pero esta extrema atención a la metáfora y la imagen creada no solo con los componentes racionales, sino también con el *zaum*, ha proporcionado a sus obras un interesante toque estilístico que por un momento unió a estos poetas tan diferentes. Como decía Valeri Briúsov, como siempre muy crítico a cualquier corriente que no sea el simbolismo,

El verso de Shershenevich es un dólnik irregular, el verso de Marienhof es "libre", pero está más delimitado del metrismo que el verso */de este tipo/* de Mayakovski, a veces casi transformándose en una evidente prosa. El tercer imaginista importante, S. Yesenin, empezaba como un poeta campesino. [...] Yesenin tiene unas imágenes muy claras, el verso armonioso y unos ritmos ligeros, aunque monótonos; Pero todas estas ventajas van más bien en contra del imaginismo, y su influencia fue más bien maligna para la poesía de Yesenin. [...] Por algún malentender en la lista de los imaginistas figura también Rurik Ivnev ("El Sol en el ataúd", 1921), que se encuentra a medio caballo entre el acmeísmo y el futurismo.⁴²⁹

Esta corriente, al igual que otras, en pocos años vivió su nacimiento, su breve auge y su declive. Las diferencias de las estrategias creativas y de los estilos de los diferentes imaginistas llevaron finalmente al hecho de que el grupo se dividió, formando el ala derecha (Serguei Yesenin, Rurik Ivnev, Alexander Kusikov, Ivan Gruzinov, Matvey Roizman) y el ala izquierda (Vadim Shershenevich, Anatoli Mariengof, Nikolái Erdman)

⁴²⁸ Anónimo, "Декларация", en *Сирена. Иллюстрированный двухнедельник*, Воронеж, 30 Января 1919. Citado por: Плуکش, Петр (ed.), *Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия*, Москва, Просвещение, 1986. Págs. 17-40. Texto en ruso: "...единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов... Образ, и только образ <...> — вот орудие производства мастера искусства... Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия. Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины". El texto completo de *La Declaración* junto con su traducción está reproducido en el Capítulo IV de este trabajo.

⁴²⁹ Брюсов, Валерий, *Собрание сочинений. т. 6*. Москва, Художественная литература, 1975, p. 521. Texto original en ruso: "Стих Шершеневича — неравномерный "дольник", стих Мариенгофа — "свободный", но резче отграниченный от метризма, чем у Маяковского, местами переходящий в явную прозу. Третий видный имажинист, С. Есенин, начинал как "крестьянский" поэт. [...] У Есенина четкие образы, певучий стих и легкие, хотя однообразные, ритмы; но все эти достоинства противоречат имажинизму, и его влияние было скорее вредным для поэзии Есенина. [...] По какому-то недоразумению, в списке имажинистов значится Рюрик Ивнев ("Солнце во гробе", 1921 г.), стоящий на полпути от акмеизма к футуризму."

con puntos de vista opuestos sobre la poesía y su contenido, las formas poéticas y las imágenes.

En 1924 Yesenin publicó en el periódico una carta firmada por él e Iván Gruzinov (también un poeta de origen campesino), en el que ambos autores declaraban oficialmente su salida del grupo de los imaginistas: "Nosotros, los creadores del imaginismo, comunicamos al público que el grupo de los 'Imaginistas' en la composición conocida hasta ahora es declarado por nosotros disuelto"⁴³⁰. Esta declaración de Yesenin fue para el resto de los imaginistas una sorpresa extrema, ya que ellos mismos estaban esperando un futuro brillante para su escuela y fue la causa de un serio conflicto con los representantes del ala izquierda, cuyos representantes prepararon una serie de publicaciones bastante críticas e incluso insultantes sobre Yesenin y su posición⁴³¹.

Con la salida de Yesenin, el órgano oficial de los imaginistas, la revista *Гостиница для путешественников в прекрасном* (*Un hotel para los viajeros en lo bello*), terminó su existencia. Y aunque por inercia los imaginistas siguieron publicando colecciones de poemas hasta 1927, el movimiento ya estaba destruido, las polillas del tiempo resultaron ser más fuertes que la naftalina de las imágenes.

El destino de la mayoría de los imaginistas durante las purgas de Stalin fue relativamente mejor que la vida de los representantes de otras corrientes, a pesar del origen noble de la mayoría de ellos. De las purgas se salvaron Anatoly Marienhof, Vadim Shershenevich, Rurik Ivnev —aunque, evidentemente, no siempre esto significaba evitar los acosamientos de los críticos prosoviéticos y las diferentes limitaciones en cuanto a las publicaciones—; Yesenin, como ya hemos dicho, se suicidó en el año 1925, pocos meses después de romper con los imaginistas.

En las traducciones al español, de todos los imaginistas está bien representado solo Serguei Yesenin, cuyas traducciones ya hemos estudiado en el apartado dedicado a los *Nuevos campesinos*. Ninguno de los traductores delimita las dos etapas de su desarrollo poético, publicando juntos los poemas "campesinos" y los poemas "imaginistas", y, posiblemente, con razón, dado que su estilo evolucionaba a lo largo de

⁴³⁰ *Правда*, № 197, 31 авг. 1924. Citado por Гусяров, Евгений, *Есенин в жизни. Систематизированный свод воспоминаний современников*, Москва, ОЛМА Медиа Групп, 2004, p. 152.

Texto original en ruso: "Мы, создатели имажинизма, доводим до всеобщего сведения, что группа 'Имажинисты' в доселе известном составе объявляется нами распущенной."

⁴³¹ Por ejemplo, la carta a la revista *Новый зритель* (*El nuevo espectador*) firmada por Ivnev, Marienhof, Roizman, Shershenévich y Edrman. *Ibid.*, p. 152

la vida, pero no de forma radical y tajante, y es difícil marcar la frontera exacta en sus obras.

Puede ser que uno de los pocos textos poéticos de Yesenin que se puede atribuir claramente al imaginismo, que no tiene ningún aire campesino o gitano, es *Черный человек* (*hombre negro*), el último poema grande de Yesenin (aunque su primera versión fue escrita y leída en público en varias ocasiones hacia finales del año 1923, nosotros conocemos el texto en su versión redactada en noviembre del año 1925, un mes antes de su suicidio⁴³²). En la literatura española, este texto ha tenido pocas traducciones: quizás el complejo imaginario del poema fue la causa de que muchos traductores han preferido no incluirlo en las colecciones de poemas. Una de las traducciones que hemos podido localizar pertenece al ya citado Jorge Bustamante García⁴³³, y otra a Carlos Maciel que por alguna razón desconocida atribuye erróneamente este poema a Anri Volojonski, un poeta ruso contemporáneo (1936-2017)⁴³⁴.

El lenguaje poético de esta obra es muy concreto, lleno de metáforas precisas y simples por su apariencia, y a la vez muy complejo por tener varios planos ocultos. Es por este motivo por el que hasta hoy no han cesado las discusiones sobre el carácter metafórico o delirante del imaginario de este texto. Y es interesante cómo los dos

⁴³² En el libro *Tod@ la historia homo* sus autores, Francesc Navarro y Ferré y Paco Alcaide, refieren a este poema como "...El hombre negro, último poema escrito por Esenin, es la nota que deja antes de suicidarse a un joven poeta judío con quien había pasado una noche recientemente." (Navarro i Ferré, Francesc; Alcaide, Paco: *Tod@ la historia homo: Vanguardias culturales (1921-1930)*. Barcelona, Bauprés Ediciones, 1999, p. 24).

Ninguno de estos datos es correcto; el último poema es el otro – "*До свиданья, друг мой, до свиданья...*" (*Adiós, mi amigo, adiós...*) y la mayoría de los investigadores rusos atribuyen la dedicación a Alexey Ganin, un poeta de los *Nuevos campesinos*, muy amigo de Esenin, muerto (fusilado) unos meses antes de su suicidio. Esenin pasó la noche anterior con el médico por la lesión que tenía en la cara y por la mañana entregó este poema escrito con su propia sangre a su amigo y compañero del grupo de imaginistas, Volf Erlikh, "un joven poeta judío", que vino a visitarle junto con Georgi Ustinov, otro amigo íntimo de Esenin (véase, por ejemplo, Прокушев, Юрий; Стахова, М., *Смерть Сергея Есенина: документы, факты, версии: материалы Комиссии Всероссийского писательского Есенинского комитета по выяснению обстоятельств смерти поэта*, Москва, ИМЛИ РАН, 2003). Aunque la posible homosexualidad de Esenin se baraja, sobre todo, en el contexto de sus relaciones con Nikolái Klyuev, no hay datos de que tuviera alguna relación de este tipo con Erlikh, autor de memorias sobre el poeta (por ejemplo, Виноградская Софья; Мариенгоф, А.; Эрлих, В.; Шершеневич, В.; Вольпин, Н., *Как жил Есенин*. Сост., авт. послесл. и коммент. А. Л. Казаков. Челябинск, Юж.-Урал. кн. изд-во, 1992).

Lamentablemente, es una situación bastante común: los hechos sobre las vanguardias rusas, recibidos por los investigadores españoles a través de los traductores y los investigadores de una tercera cultura y un tercer idioma (sobre todo, inglés), llenos de interpretaciones y de versiones propias con un grado de fantasía bastante elevado y sin posibilidad de consultar los documentos originales en ruso, muchas veces se convierten en una especie del juego del teléfono descompuesto.

⁴³³ Esenin, Sergei, *El último poeta del campo* (Trad. de José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1974. págs. 73-78.

⁴³⁴ Volojonsky, Anri; Maciel, Carlos, "Hombre negro. Fragmentos", En *Alforja: revista de poesía*, Números 32-35, Fraternidad Universal de los Poetas, 2005, p. 98-99

traductores han afrontado algunas imágenes muy concentradas y difíciles de transmitir.

Por ejemplo, en la primera estrofa leemos:

Texto original en ruso	Traducción literal al español
<p>Друг мой, друг мой, Я очень и очень болен. Сам не знаю, откуда взялась эта боль. То ли ветер свистит Над пустым и безлюдным полем, То ль, как рошу в сентябрь, Осыпает мозги алкоголь.⁴³⁵</p>	<p>Amigo mío, amigo mío, Yo estoy muy, muy enfermo. Yo mismo no sé de donde ha venido este dolor Puede ser el viento que silba Sobre el campo desierto y despoblado Puede ser que, como una arboleda en septiembre, El cerebro se desoja por el alcohol.</p>

Es interesante que ninguno de los traductores utilizó la imagen de la arboleda desojada por el viento otoñal, a pesar de que la imagen elegida por ambos traductores —cubrir con el alcohol o inundar— difícilmente corresponde al bosque:

Traducción de Fernández Sánchez ⁴³⁶	Traducción de Carlos Maciel ⁴³⁷
<p>Amigo, amigo mío, Estoy muy enfermo No sé de donde me viene el dolor. O es el viento que silba Sobre el campo desierto y sin nadie O como al bosque en septiembre Inunda los sesos el alcohol.</p>	<p>Amigo mío, amigo mío Yo estoy cada día más enfermo Yo mismo no sé de dónde salió este mal. Será el viento susurrante Sobre los campos despoblados y desiertos Será acaso, como cuando el bosque de septiembre Cubre de alcohol el cerebro.</p>

Luego también se puede ver esta tendencia de simplificar las metáforas. Por ejemplo, "ей на шее ноги // держаться больше невмочь" (en la traducción de Fernández Sánchez, bastante exacta, "la cabeza ya no puede // cimbrarse en el cuello del pie") está traducido por Maciel como "Con las piernas en el pescuezo // Sufrir más ya no es posible"⁴³⁸. También se pueden comparar los siguientes fragmentos (las simplificaciones, los intentos de suavizar las contradicciones originales, etc. están marcadas en negrita):

⁴³⁵ Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002, p. 249.

⁴³⁶ Esenin, Serguei, *El último poeta del campo*, (Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez; prólogo de Máximo Gorki) Visor, Madrid, 1974, p.73.

⁴³⁷ Volojonsky, Anri; Maciel, Carlos, "Hombre negro. Fragmentos", En *Alforja: revista de poesía*, Números 32-35. Fraternidad Universal de los Poetas, 2005, p. 98.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 98

Texto original en ruso	Traducción de Fernández Sánchez	Traducción de Carlos Maciel
Черный человек Водит пальцем по мерзкой книге И, гнусавя надо мной, Как над усопшим монах... ⁴³⁹ Какую-то женщину Сорока с лишним лет Называл гадкой девочкой И своею милою. ⁴⁴⁰	El hombre negro Pasa el dedo por un libro horrible Gangea sobre mí Como sobre el muerto un monje... ⁴⁴¹ Y a una mujer De cuarenta y pico Le llamaba canalla Pero también su querida. ⁴⁴²	Hombre negro Corre el dedo por un libro abominable Burlándose de mí, Como de un fraile fallecido... ⁴⁴³ A cierta mujer Con cuarenta y pico de años La llamaba niña inmunda Pero también su amada. ⁴⁴⁴

Quizás esta dificultad (incluso para un traductor tan bueno como Fernández Sánchez) es la causa de que ninguno de los otros poetas representantes del imaginismo ruso esté representado en español. Para la Edad de Plata rusa tampoco son las figuras muy del primer plano, pero en este sentido incluso Demian Bedny, traducido en varias ocasiones, tuvo más suerte que ellos⁴⁴⁵, y ellos mismos tuvieron más suerte en inglés⁴⁴⁶. Al fin y a cabo, esta corriente literaria rusa todavía espera a sus traductores.

⁴³⁹ Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002, p. 249.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 250.

⁴⁴¹ Esenin, Serguei, *El último poeta del campo* (Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez; prólogo de Máximo Gorki), Visor, Madrid, 1974, p.73.

⁴⁴² Ibid., p. 74.

⁴⁴³ Volojonsky, Anri; Maciel, Carlos. "Hombre negro. Fragmentos" En *Alforja: revista de poesía*, Números 32-35. Fraternidad Universal de los Poetas, 2005, p. 98.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 99.

⁴⁴⁵ Por ejemplo en el libro de Makarov: Makarov, Alexander (ed.). *Antología de la poesía soviética*. Madrid, Ediciones Jucar, 1974.

⁴⁴⁶ En los artículos del famoso eslavista Gordon McVay, por ejemplo McVay, Gordon, "Black and Gold: The Poetry of Ryurik Ivnev", en *Oxford Slavonic Papers*, 4, 1972, págs. 83-104, o en el contexto de la historia del cine ruso, donde Marienhof, Ivnev y Shershenevich fueron unos de las figuras más importantes. Véase, por ejemplo, Taylor, Richard; Christie, Ian, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. Routhledge and New York, Psychology Press, 1994.

Marina Tsvetáeva y su traducción al español

Marina Ivanovna Tsvetáeva (1892-1941), que es, junto con Anna Ajmatova, una de las dos figuras femeninas principales de la Edad de Plata Rusa, no pertenecía a ninguna corriente literaria. Nacida en el seno de una familia muy culta (su padre, Iván Tsvetáev, fue profesor de la Universidad de Moscú y el fundador del Museo de Bellas Artes), empezó a escribir poesía muy temprano y con 18 años ya había publicado su primera colección de poemas, *El álbum de la tarde* (en ruso, *Вечерний альбом*)⁴⁴⁷. Antes de la revolución, la obra de Tsvetáeva se divide en dos períodos: el período de los primeros poemas, medio infantil —de las colecciones de *El álbum de la tarde*, *La linterna mágica* (*Волшебный фонарь*, 1912), *De los dos libros* (*Из двух книг*, 1913)— y el período de 1915-1917.

Uno de los primeros en prestar atención a la poesía de Tsvetáeva fue Valeri Bryusov, considerándola "indudablemente talentosa" y al mismo tiempo señalando la "inquietante intimidad" de sus poemas⁴⁴⁸. Pero su estilo se forma hacia los años 1916-1917, en las colecciones de poemas *Poemas sobre Moscú* (*Стихи о Москве*, 1916), *Insomnio* (*Бессонница*, 1916), *Stenka Razin* (*Стенька Разин*, 1917) y otros. Muchos poemas brillantes fueron dedicados a los poetas contemporáneos a ella: Ajmátova, Bryúsov, Blok.

De joven Tsvetáeva trabaja mucho en las formas poéticas grandes: salen sus poemas *Doncella reina*, (*Царь-девица*, 1920), *El caballo rojo* (*Красный конь*, 1921); *Poema del final* (*Поэма конца*, 1924); *El Flautista*, (*Флейтист*, 1925), entre otros. Pero la poesía no fue el único género que cultivó, sino que también una parte importante de la herencia literaria de Tsvetáeva la encontramos en su prosa: las memorias de su familia, los ensayos sobre los poetas contemporáneos a ella (M. Voloshin, Andrei Bely, Mikhail Kuzmin y otros) y de las épocas anteriores (Alexander Pushkin).

El destino de Marina Tsvetáeva no fue fácil. Después de una vida horrible y la muerte de Irina, su hija pequeña, en el orfanato (adonde fue metida porque allí, por lo menos, daban comida, aunque muy escasa) durante la Guerra Civil ella, sin aceptar la Revolución de Octubre, en 1922 se fue a Chequia y luego a Francia. En la emigración

⁴⁴⁷ Цветаева, Марина. *Вечерний альбом*. Москва: 1910

⁴⁴⁸ Брюсов, Валерий. "Новые сборники стихов". en *Русская мысль*. No 2. Отд. II, 1911, p. 227—234.

ella también tuvo una vida difícil, llena de privación material y espiritual. En 1939, la poetisa decide regresar a su tierra natal, y hasta la entrada de la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial vive en una casa de campo del NKVD (el Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos) en Bolshevo (ahora el museo de Marina Tsvetáyeva).

El 27 de agosto de 1939 fue arrestada su hija mayor, Ariadna, el 10 de octubre su esposo, Serguéi Efrón. En agosto de 1941, Sergei Yakovlevich Efron fue fusilado; Ariadna después de quince años de prisión fue indultada en 1955.

Durante este período Tsvetáyeva prácticamente no escribe poesía y solo se dedica a las traducciones; entre sus últimos proyectos están las traducciones de Federico García Lorca, que destacan por su magnífica calidad. El trabajo fue interrumpido por la evacuación. El 8 de agosto Tsvetáyeva y su hijo se marcharon a la ciudad de Elábuga en el río Kama. En Chistopol, donde se asentaban en su mayoría los escritores evacuados, Tsvetáyeva recibió permiso para registrarse, pero el 31 de agosto de 1941, después de sufrir terribles dificultades económicas y humillaciones (a ella le ofrecieron solo el trabajo de friegaplatos en la cafetería de Litfond, la fundación literaria) se suicidó en la casa donde fue hospedada con su hijo.

Su poesía destaca por la bella claridad e intimidad extrema y en algunas ocasiones recuerda en este sentido a las obras de Alfonsina Storni. Como otros poetas de la Edad de Plata, Tsvetaeva experimenta mucho con las formas poéticas, con los metros y las rimas, pero, a diferencia de Ajmátova, nunca llega al verso libre; sus metáforas son muchas veces bastante paradójicas, mezclando milagrosamente lo más cotidiano con lo más alto, lo grotesco con lo divino. A todo ello se une que muchas veces utiliza frases abreviadas, "tragándose" los predicados y los complementos, lo que dificulta el trabajo del traductor, sobre todo en la parte de la *intellectio*:

Texto original en ruso ⁴⁴⁹	Traducción literal	Traducción de José Luis Reina Palazón ⁴⁵⁰
Масти, плоченные втрое Стоимости, страсти пот, Слезы, волосы — сплошное Исструение, а тот,	Los palos de favor, tres veces pagados, el sudor de la pasión, las lágrimas, el pelo, todo es derrame, y aquel	Pintas, dos veces a pagar, más caras, sudor de pasión, lágrimas, cabellos – sin cesar derramados, pero aquel clavó

⁴⁴⁹ Цветаева, Марина, *Полное собрание стихотворений*, Litres, 5 sept. 2017 (Libro electrónico de Google books): https://books.google.es/books?id=UR_CAAAAQBAJ (Fecha del último acceso: 12 de diciembre de 2017).

⁴⁵⁰ Tsvetaeva, Marina, *Antología 100 poemas* (Trad. José Luis Reina Salazón), Madrid, Visor Libros, 1997, p. 130.

В красную сухую глину Благостный вперяя зрак: — Магдалина! Магдалина! Не издаривайся так!	En la roja arcilla seca clava Sus bondadosas pupilas: -¡Magdalena, Magdalena, No regales a ti misma desgastándote!	en la roja arcilla seca las bondadosas pupilas: - ¡Magdalena, Magrdalena, No gastes así tu vida!
--	--	---

En este poema podemos ver tanto las "trampas" del texto poético, muy abreviado y lleno de energía verbal, como la caída del traductor en ellas: el juego de cartas se convierte en unas "pintas" (quizás por no entender la palabra *масти*, que puede corresponder tanto a los naipes como al color del pelo), tres en dos (sin ninguna razón explicable), "no regales a ti misma" (que Tsvetaeva ha conseguido expresar con un solo neologismo) en un simple "no gastes así tu vida".

La otra dificultad de los poemas de Tsvetaeva es la puntuación, la abundancia de guiones, barras largas y signos de exclamación que dan una expresividad adicional al texto ruso pero, copiada en otro idioma, se hace a veces rara: "Y TUVO DON JUAN – LA ESPADA", escribe Reina Salazón⁴⁵¹; Tatiana Bubnova en su versión del poema *Тише, хвала* crea una frase un poco rara y difícil de entender:

Texto original en ruso ⁴⁵²	Traducción de Tatiana Bubnova ⁴⁵³
Сутолочь, стоп!	¡Para, ajetreo!
Сердце, уймись!	¡Corazón, sosiégate!
Локоть — и лоб.	El codo – y la frente.
Локоть — и мысль.	El codo – el pensamiento.

En las traducciones de esta poetisa el traductor está obligado a oscilar entre su espíritu innovador y la caída a lo ininteligible y lo ridículo, y no siempre es fácil; incluso, según nuestra opinión, es preferible llegar a lo grotesco que convertir sus versos en algo liso, formal y tradicional.

⁴⁵¹ Tsvetaeva, Marina, *Antología 100 poemas* (Trad. José Luís Reina Salazón), Madrid, Visor Libros, 1997, p. 68. Las mayúsculas se reproducen del texto original.

⁴⁵² Цветаева, Марина, *Полное собрание стихотворений*, Litres, 5 sept. 2017 (Libro electrónico de Google books): https://books.google.es/books?id=UR_CAAAAQBAJ (Fecha del último acceso: 12 de diciembre de 2017).

⁴⁵³ Ajmátova, Anna; Mandelshtam, Osip; Pasternak, Boris; Tsvetaeva, Marina, *Contrapunto a cuatro voces en los caminos de aire: pequeña antología de cuatro poetas rusos* (Trad. Tatiana Bubnova), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, 2009.

Por ejemplo, el primer verso del poema *Подруга*, originalmente lleno de pasión, después de "alisarlo" en la versión de Roberto Echavarren se transforma en un pensamiento frío e incluso aburrido.

Texto original en ruso ⁴⁵⁴	Traducción de Roberto Echavarren ⁴⁵⁵
<p>Вы счастливы? — Не скажете! Едва ли! И лучше — пусть! Вы слишком многих, мнится, целовали, Отсюда грусть.</p>	<p>¿Es Usted feliz? Me dirá: "Lo dudo. Mejor olvidarse." Usted demasiado a muchos besó. De ahí viene su tristeza.</p>

La traducción literal de este fragmento, aunque en el caso de Tsvetaeva la traducción literal no es del todo literal, la expresividad de ella roza lo agramatical, podría sonar así: "Es Vd. feliz? – ¡No me lo dirá! ¡Claro! ¡E incluso mejor! Usted, me parece, besó demasiado a muchos. La tristeza es de ahí." El empuje, la tormenta de las pasiones, como vemos, ha desaparecido por completo.

Las publicaciones de Tsvetaeva en español tienen una característica peculiar: todas fueron realizadas en los últimos 25 años, con un pico en la actividad traductora entre el año 2004 y 2012, así que podemos hablar casi de simultaneidad en ellas. También se concentran prácticamente todas en dos países, España y México (en el último, gracias al labor de dos traductoras, Selma Ancira y Tatiana Bubnova). Sería difícil determinar las causas de esta concentración en el espacio y en el tiempo. Podríamos suponer que la poesía de Tsvetaeva, de aires muy contemporáneos y difíciles de transmitir, solo ahora, con el instrumental poético del siglo XXI y los gustos del público formados por la poesía moderna, encuentra a su traductor y a su lector en el mundo hispanohablante.

El modo de traducirla de los diferentes traductores es muy variado; sus textos se alisan, se transforman, se interpretan y se reinterpretan, se hacen banales o grotescos, muchas veces no se entienden. Quizás Marina Tsvetaeva es la poeta cuya recepción en la cultura española se puede decir que casi está empezando, y, a pesar de la cantidad de las obras publicadas, va con retraso en este sentido incluso en comparación con otros poetas de la Edad de Plata rusa cuyo estilo en español ya se hace con el paso de los años más y más uniforme. Como dice la misma Tsvetaeva,

⁴⁵⁴ Цветаева, Марина, *Полное собрание стихотворений*, Litres, 5 sept. 2017 (Libro electrónico de Google books): https://books.google.es/books?id=UR_CAAAAQBAJ (Fecha del último acceso: 12 de diciembre de 2017).

⁴⁵⁵ Echavarren, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011.

Texto original en ruso ⁴⁵⁶	Traducción de Irina Bogdachevski ⁴⁵⁷
<p>Моим стихам, написанным так рано, Что и не знала я, что я - поэт, Сорвавшимся, как брызги из фонтана, Как искры из ракет,</p> <p>Ворвавшимся, как маленькие черти, В святилище, где сон и фимиам, Моим стихам о юности и смерти, - Нечитанным стихам! -</p> <p>Разбросанным в пыли по магазинам (Где их никто не брал и не берет!), Моим стихам, как драгоценным винам, Настанет свой черед.</p>	<p>Para mis versos escritos tan temprano, que ni sabía yo que era poeta, brotados como gotas de una fuente, como las chispas de cohetes,</p> <p>Como pequeños diablos irrumpiendo en el templo, donde rige el sueño e incienso, para mis versos sobre la juventud y la muerte, para los no-leídos versos,</p> <p>dispersos, llenos de polvo, en librerías donde nadie los compra, ni los compraba...</p> <p>Para mis versos, como para nobles vinos, su turno llegará.</p>

⁴⁵⁶ Цветаева, Марина, *Полное собрание стихотворений*, Litres, 5 sept. 2017 (Libro electrónico de Google books): https://books.google.es/books?id=UR_CAAAAQBAJ (Fecha del último acceso: 12 de diciembre de 2017).

⁴⁵⁷ Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983, p. 91.

Capítulo IV. Algunos manifiestos
más importantes de la Edad de Plata
rusa. Comentarios y traducción
literal.

Lamentablemente, los manifiestos de la Edad de Plata rusa, traducidos todos o casi todos (y algunos de ellos por varios autores) al inglés y al francés, todavía no tienen traducciones completas y directas al castellano. Entre las pocas excepciones, podemos citar la traducción del manifiesto de *Una bofetada al gusto del público* de Juan Bonilla reproducida en este trabajo⁴⁵⁸, que, a pesar de ser una de las mejores experiencias en este ámbito, tampoco está libre de algunas pequeñas inexactitudes. La traducción del resto de los documentos fue realizada por nosotros tanto para poder concretar algunos datos reproducidos en la presente tesis como para las referencias de los futuros investigadores.

Por esa misma razón reproducimos el texto de la traducción de cada artículo o manifiesto en un formato bilingüe, junto con su original en ruso. Con eso, primero, intentamos facilitar el trabajo de los futuros investigadores en el caso cuando sea necesaria la búsqueda del texto original; segundo, los textos de estos manifiestos, creados por y para los poetas, muchas veces por sí mismos son obras poéticas, unos versos libres repletos de eufonías, neologismos y ritmos ocultos.

Evidentemente, durante la traducción nos hemos visto obligados a elegir, según la terminología de Efim Etkind⁴⁵⁹, la traducción de tipo *T-INFO*, en prosa y literal, para transmitir con la máxima exactitud posible el contenido del texto; y por ello dejamos al lado del texto meta el texto origen, que puede dar una idea sobre la intensidad del componente poético incluso a los investigadores cuyos conocimientos del idioma ruso no son suficientes para leerlo y entenderlo en toda su complejidad.

Por estas mismas razones intentamos acompañar cada texto con comentarios que ayuden a entender tanto su significado dentro de la cultura como su acepción interna (propia de la corriente literaria que lo creó) y su impacto cultural.

⁴⁵⁸ Bonilla, Juan. *Prohibido entrar sin pantalones*. Barcelona, Seix Barral, 2013.

⁴⁵⁹ Etkind, Efim. *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: Slavica, 1982, p. 18

Simbolismo: Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna (fragmento). Dmitri Merezhkovski.

Дмитрий Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы.⁴⁶⁰

Este texto forma parte del libro que se convirtió en el principio del simbolismo ruso y de la Edad de Plata en general. Aquí, siguiendo las ideas de Plejanov, el arte se ve no solo como reflejo del desarrollo de la sociedad, sino como un factor importante del mismo; ante él se formulan las tareas y los problemas que luego, de una u otra forma, serán resueltos por las diferentes corrientes literarias rusas. El libro ha tenido una gran repercusión en la vida literaria y sobre todo poética de Rusia de aquella época⁴⁶¹.

Original en ruso	Traducción al español
<p>В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область Непознаваемого постоянно смешивалась с областью непознанного. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм поработал религиозное чувство.</p> <p>Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям,</p>	<p>En la época de la teología ingenua y la metafísica dogmática el ámbito de lo Desconocible constantemente se mezclaba con el ámbito de lo Desconocido. La gente no podía distinguir entre ellos y no entendía la profundidad y la desesperanza de su ignorancia. El sentido místico entraba en los límites precisos de estudios experimentales y los destruía. Por otro lado, el grueso materialismo de las formas dogmáticas subyugaba el sentimiento religioso.</p> <p>La nueva epistemología había erigido una presa de roca que separó para siempre la tierra sólida, accesible a los humanos, del océano ilimitado y oscuro que yace fuera de nuestra capacidad del</p>

⁴⁶⁰ Мережковский, Дмитрий, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, СПб., Типо-литография Б. М. Вольфа, 1893. (Fragmento). Citado por: Бродский, Николай; Сидоров, Николай, *Литературные манифесты: От символизма до "Октября"* (Переиздание 1924-го года), Москва, "Аграф", 2001, p. 34-42

⁴⁶¹ Sobre este libro, Andréi Bely decía en 1910: "Мережковский es una fragante irresolución de nuestra época. Es un enigma caído del futuro". En ruso: "Мережковский — вопиющее недоумение нашей эпохи. Он — загадка, которая упала к нам из будущего". Citado por: Белый, Андрей, *Символизм как миропонимание*, Москва, Республика, 1994, p. 381.

от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки.

Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки — великой теории познания XIX века заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем как по сю сторону явлений твердая почва науки залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля, — "глубина священного незнания", ночь, из которой все мы вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, — лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны.

Куда бы мы ни уходили, как бы мы не прятались за плотину научной критики, всем

conocimiento. Y las olas de este océano ya no pueden invadir las tierras habitadas, el área de la ciencia exacta.

La fundación, las primeras piedras de granito de esta construcción ciclópica —la gran teoría epistemológica del siglo XIX— fueron puestos por Kant. Desde entonces las obras en esta presa van sin cesar, y ella se eleva más y más.

Nunca la frontera entre la ciencia y la fe fue tan definida e implacable, nunca antes los ojos de los seres humanos habían sufrido por este contraste intolerable de sombra y luz. Mientras por este lado de los fenómenos el suelo sólido de la ciencia es inundado por la luz brillante, el área al otro lado de la presa, según Carlyle, "la profundidad de la ignorancia sagrada", la noche, de la cual todos salimos y a la que debemos inevitablemente volver, está más impermeable que nunca. En las épocas anteriores, la metafísica la cubría con su brillante velo de niebla. La leyenda prehistórica iluminaba, por lo menos un poco, el abismo con su luz —sin brillo, pero reconfortante—.

Ahora el último velo dogmático ha sido quitado para siempre, y el último espíritu místico del pasado se apaga. Y aquí está la gente moderna, tan vulnerable, cara a cara con una oscuridad indescriptible, en la frontera de luz y sombra, y ya no hay nada más que proteja sus corazones del terrible frío del abismo.

<p>существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.</p>	<p>Dondequiera que fuimos, dondequiera que nos escondiéramos detrás de la presa de la crítica científica, con todo nuestro ser sentimos la proximidad del enigma, la proximidad del océano. No hay barreras. ¡Somos libres y estamos solos! Ningún misticismo esclavizado de los siglos pasados puede compararse con este horror. Nunca antes las personas habían sentido tanto en el corazón la necesidad de creer y al mismo tiempo entendiendo con la razón la imposibilidad de hacerlo. En esta disonancia dolorosa, insuperable, esta contradicción trágica, así como en una libertad mental sin precedentes, en el coraje de la negación consiste el rasgo más característico de la necesidad mística del siglo XIX.</p>
<p>Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.</p>	<p>Se puede identificar nuestro tiempo por dos rasgos opuestos: el materialismo más extremo y los más apasionados impulsos ideales del espíritu. Estamos presentes ante una lucha grande y significativa de dos visiones de la vida, de dos ideologías diametralmente opuestas. Los últimos requerimientos del sentimiento religioso chocan con las últimas conclusiones del conocimiento experimental.</p>
<p>Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе. Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей</p>	<p>La lucha mental que llena el siglo XIX no podría sino reflejarse en la literatura contemporánea. El gusto predominante de la muchedumbre, hasta este momento, es realista. El materialismo del arte corresponde al materialismo científico y moral. El lado banal de la negación, la ausencia de la cultura ideal superior, el barbarismo civilizado rodeado por las grandiosas invenciones</p>

идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники — все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Недавно Э. Золя сказал следующие весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, так называемых символистах, некоему m. Huret — газетному интервьюисту, написавшему книгу "L'enquête sur l'évolution en France". Я приведу слова эти буквально, чтобы не ослабить их переводом: "Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette "symboliste", recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de révolution des idées, ils me font l'effet tous ces jeunes gens, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara".

Автор "Ругон-Маккаров" имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты

de la tecnología, —todo esto marcó con su sello único la actitud de la muchedumbre contemporánea al arte—.

Recientemente E. Zola dijo las siguientes palabras, muy características, sobre los poetas jóvenes de Francia, llamados simbolistas, a un tal m. Huret, el entrevistador del periódico, quien había escrito un libro llamado "L'enquête sur l'évolution en France". Yo citaré estas palabras literalmente para no debilitarlas con la traducción: "Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette "symboliste", recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de révolution des idées, ils me font l'effet tous ces jeunes gens, 37 qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara".

El autor de "Les Rougon-Macquart" tiene derecho a celebrarlo. Parece que ninguna de las obras más brillantes del pasado gozó de tanto éxito material, de este halo de la publicidad atronadora en los periódicos como la novela positiva. Los periodistas con asombro y envidia

с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно бы воздвигнуть из желтых томиков "Nana" и "Pot bouille". На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести раз.

Тот же самый любознательный Гюре отыскал главу поэтов-символистов, Поля Верлена, в его любимом, плохеньком кафе на бульваре Saint Michel. Перед репортером был человек уже не молодой, сильно помятый жизнью, с чувственным "лицом фавна", с мечтательным и нежным взором, с огромным, лысым черепом. Поль Верлен беден. Не без гордости, свойственной "униженным и оскорбленным", он называет своей единственной матерью "l'assistance publique" — общественное призрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с П. Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Золя. Но все-таки автор "Débacle", как истинный парижанин, слишком увлечен современностью, шумом и суетой литературного мгновения.

Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм — какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

calculan qué altura puede alcanzar la pirámide que podríamos erigir de los tomos amarillos de "Nana" y "Pot bouille". Al idioma ruso, al cual no se tradujeron de forma comprensible incluso las más grandes obras de la literatura universal, la última novela de Zola fue traducida con un fervor increíble cinco o seis veces.

El mismo curioso, Jules Huret, encontró al líder de los poetas simbolistas, Paul Verlaine, en su querida malísima cafetería en el Boulevard Saint Michel. Ante el reportero estaba un hombre ya no tan joven y algo magullado por la vida, con la cara sensual de un fauno, unos ojos soñadores y suaves, con una enorme cabeza calva. Paul Verlaine es pobre. No sin orgullo, característico para "Les misérables", él llama su única madre "l'assistance publique", la caridad pública. Por supuesto, esa persona está lejos de las sillas académicas junto a Pierre Loti, con las cuales celosamente y ardientemente sueña Zola. Sin embargo, el autor de "Débacle", como un verdadero parisino, a pesar de todo también está demasiado fascinado por la modernidad, por el ajetreo y el ruido del momento literario.

Es un imperdonable error pensar que el idealismo artístico es una invención de ayer de la moda parisina. Es un retorno a la fuente antigua, eterna, que nunca muere.

Вот чем страшны, должно быть, для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух — нищий, полжизни проведший в тюрьмах и больницах, а другой — литературный владыка — не сегодня, так завтра член академии? Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов - "quatre sous de vers de mirliton"? Да, и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их возмущении.

В сущности, все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело — живое.

"Да, скоро и с великой жадной взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным". Вот, что предрек автор "Фауста" 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают исполняться: "И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта". Потом Гете формулировал эту мысль еще более сильно:

Puede ser que por eso son tan horribles para Zola estos jóvenes rebeldes literarios. ¿Qué me importa que uno de los dos sea un mendigo que pasó la mitad de su vida en las prisiones y hospitales, y el otro, un señor literario que, si no hoy, mañana será miembro de la Academia? ¿Qué me importa que uno tenga ya su pirámide de pequeños libritos amarillos, y los simbolistas, "quatre sous de vers de mirliton"? Sí, incluso los cuatro poemas líricos pueden ser mejores y más veraces que una serie de novelas ambiciosas. La fuerza de estos soñadores está en su perturbación.

En esencia, toda la generación de finales del siglo XIX lleva en el alma la misma indignación contra el positivismo inerte y asfixiante que yace como una piedra sobre nuestro corazón. Bien puede ser que ellos han de morir, que no lograrán hacer nada. Pero habrá otros, y sin embargo, continuarán su empresa, porque esta empresa está viva.

"Sí, pronto y con mucho fervor vendrán las personas en la búsqueda de lo puro y noble, exiliado durante un tiempo." Eso fue predicho por el autor de "Fausto" hace 60 años, y ahora nos damos cuenta de que sus palabras comienzan a cumplirse. "¿Qué es la realidad en sí? A nosotros nos da placer su verídica imagen, que nos puede dar un conocimiento más detallado sobre algunas cosas; pero el beneficio real para lo más importante lo que hay dentro de nosotros es el ideal que viene desde el corazón de un poeta". Luego Goethe formuló esta idea con aun más fuerza: "Cuanto más inconmensurable y más

<p>"чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее".</p> <p>Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.</p> <p>Тот же Гете говорил, что поэтическое произведение должно быть символично.</p> <p>Что такое символ?</p> <p>В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите даже натурализмом, — знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм — в египетских фресках. И однако, они совсем иначе действуют на зрителя. Вы смотрите на них, как на любопытный этнографический документ, так же, как на страницу современного экспериментального романа.</p> <p>Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры, символ свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это — не только сцена из</p>	<p>inalcanzable para la mente es un trabajo poético, más bello es".</p> <p>Para Zola no estaría de más recordar que estas palabras pertenecen no a los voluntariosos soñadores simbolistas, patéticas cáscaras de nuez vacías que bailan en las Cataratas del Niágara, sino al poeta naturalista más grande del siglo XIX.</p> <p>El mismo Goethe decía que la poesía debe ser simbólica.</p> <p>¿Qué es un símbolo?</p> <p>En la Acrópolis, sobre el epistilo del Partenón se han guardado unos pocos rastros de un bajorrelieve que reproduce una escena común y aparentemente insignificante: unos jóvenes desnudos y esbeltos conducen a los caballos, adiestrándoles con tranquilidad con sus musculosas manos. Todo esto está representado con gran realismo, incluso naturalismo, con el conocimiento del cuerpo humano y la naturaleza. Pero quizás hay más naturalismo en los frescos egipcios. Y sin embargo, ellos tienen un efecto diferente para el espectador. Se perciben como un curioso documento etnográfico, al igual que una página de la novela experimental contemporánea.</p> <p>Algo más nos atrae a los bajorrelieves del Partenón. Allí se siente el aire de los ideales de la cultura humana, un símbolo del espíritu helénico. El hombre domina a la bestia. Esto no es solo una escena de la vida cotidiana, sino la revelación entera de la parte divina de nuestro espíritu. Por</p>
--	---

будничной жизни, но вместе с тем — целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия.

Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Алькестис Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа, — не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла — не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в "Норе" есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный символ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они

esta razón tal es la imparabile grandeza, serenidad y plenitud de la vida en este mutilado fragmento de mármol, sobrevolado por los milenios.

Un simbolismo similar impregna todas las creaciones del arte griego. ¿Acaso Alceste de Eurípides que muere para salvar a su marido, no es un símbolo de la compasión maternal que anima el amor entre el hombre y la mujer? ¿Acaso Antígona de Sófocles no es un símbolo de la belleza virgen y religiosa de los personajes femeninos, que posteriormente se refleja en las madonnas medievales?

Ibsen en "Nora" tiene un detalle característico: durante un diálogo importante para todo el drama entra una criada y trae una lámpara. En la habitación iluminada enseguida cambia el tono de la conversación. Es un momento digno de un fisiólogo y naturalista. El cambio de luz y la oscuridad física influye en nuestro mundo interior. El símbolo artístico se oculta bajo este detalle realista. Es difícil decir por qué, pero durante mucho tiempo sería imposible olvidar esta correspondencia significativa entre el cambio de la conversación y una lámpara que ilumina el ocaso brumoso de la noche.

Los símbolos deben naturalmente e inconscientemente salir de la profundidad de la realidad. Si el autor los inventa artificialmente para expresar una idea, se convierten en unas alegorías muertas, que no pueden provocar nada más que asco, y como todo lo muerto no pueden

превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии m-me Bovary, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца после трагической ночи в "Gespenster" написаны с более беспощадным психологическим натурализмом, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа.

Но у Ибсена и Флобера рядом с течением выраженных словами мыслей вы невольно чувствуете другое более глубокое течение.

"Мысль изреченная есть ложь". В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гете, — schwankende Gestalten.

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идея таких символических характеров никакими словами нельзя передать, ибо слова

despertar nada. Los últimos momentos de la agonía de la Mme. Bovary, acompañado por una vulgar cancioneta de amor de un organillero, la escena de la locura bañada en los primeros rayos del sol naciente después de la trágica noche en "Gespenster" están descritos con más despiadado naturalismo psicológico, con una penetración en la realidad más profunda que los más valientes documentos humanos de la novela positiva.

Pero en Ibsen y Flaubert, paralelamente con los pensamientos expresados a través de las palabras, se siente involuntariamente otra corriente más profunda. "El pensamiento pronunciado es una mentira". En la poesía lo que no está dicho y lo que parpadea a través de la belleza del símbolo influye más en el corazón que lo que se expresa en palabras. El simbolismo hace que el estilo mismo, la sustancia artística de la poesía, esté espiritualizado, transparente, transluciente como las paredes finas del ánfora de alabastro en el cual se enciende la llama.

Los caracteres también pueden ser símbolos. Sancho Panza y Fausto, Don Quijote y Hamlet, Don Juan y Falstaff, citando a Goethe, son schwankende gestalten. Los sueños que persiguen a la humanidad se repiten a veces de un siglo al otro, le acompañan de una generación a la siguiente. La idea de estos personajes simbólicos no se puede transmitir con las palabras, porque las palabras sólo definen, delimitan el pensamiento, y los símbolos expresan su lado infinito.

<p>только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.</p> <p>Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту — импрессионизмом.</p> <p>Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности...</p>	<p>Sin embargo, no podemos satisfacernos con una aproximada exactitud fotográfica de las imágenes experimentales. Nosotros demandamos y presentimos, guiados por las alusiones de Flaubert, Maupassant, Turguénev, Ibsen, los mundos nuevos de impresionabilidad que todavía no están descubiertos. Esta avidez hacia lo que no está experimentado, la persecución de los esquivos matices, de lo oscuro e inconsciente en nuestra sensibilidad, es una característica de la poesía ideal del futuro. Ya Baudelaire y Edgar Poe dijeron que lo bello debe asombrar, parecer algo inesperado y raro. Los críticos franceses más o menos exitosamente nombraron esta característica impresionismo.</p> <p>Tres elementos principales del arte nuevo son: el contenido místico, los símbolos y la ampliación de la sensibilidad artística. [...]</p>
--	---

Acmeísmo: La herencia del simbolismo y el acmeísmo. Nikolái Gumiliov.

Николай Гумилев. Наследие символизма и акмеизм.⁴⁶²

Este artículo, publicado en la revista *Apolo* (en ruso, *Аполлон*) en enero de 1913 junto con el artículo de Serguéi Gorodetsky, "Algunas corrientes de la poesía rusa moderna" ("Некоторые течения в современной русской поэзии")⁴⁶³, se considera como el principio de la corriente del acmeísmo en la poesía rusa. Un poco antes, en diciembre de 1912, Serguei Gorodetsky había dado una conferencia con el tema *El simbolismo y el acmeísmo* en la famosa cafetería de San Petersburgo llamada *Бродячая собака* (*Perro vagabundo*), frecuentada por los poetas y artistas de la época; Gumiliov estaba presente en la conferencia y participaba activamente en la discusión.

El artículo de Osip Mandelshtam "La mañana del acmeísmo" ("Утро акмеизма"), escrito para el mismo número de la revista y reproducido en el apartado siguiente del mismo capítulo de este trabajo, fue publicado solo varios años más tarde.

Original en ruso	Traducción al español
Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом.	Está claro para un lector atento que el simbolismo había terminado su círculo de desarrollo y ahora se está cayendo. Las obras simbólicas ya casi no aparecen, y si aparecen, son muy débiles, incluso en términos de simbolismo; cada vez se oyen más voces a favor de la revisión de los valores y reputación hace poco tan indiscutibles; aparecieron futuristas, egofuturistas y otras hienas, que siguen siempre al león.
На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось,	La nueva corriente viene a reemplazar al simbolismo. Da igual cómo la llamemos:

⁴⁶² Гумилев, Николай, "Наследие символизма и акмеизм", en *Аполлон*, № 1, 1913, págs. 42-45. Con la nueva ortografía, citado por: Гумилев, Николай, *Pro et contra: антология: личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей*. (Составитель Юрий Владимирович Зобнин), Москва, Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 2000, págs. 163-166.

⁴⁶³ Городецкий, Сергей, "Некоторые течения в современной русской поэзии", en la revista *Аполлон*, No 1, 1913, págs. 46—50.

<p>акмеизм ли (от слова ακμή — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.</p> <p>Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую "теорию соответствий". Последнее выдает с головой его не романскую и следовательно не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но наряду с этим он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодостижимого и таким образом спас ее</p>	<p>acmeísmo (de la palabra ακμή, que es el grado más alto de algo, la época de floración) o adamismo (una mirada clara y valerosa a la vida); de todas formas, la nueva corriente requiere un mayor equilibrio de fuerzas y un conocimiento más preciso de la relación entre el sujeto y el objeto de lo que había en el simbolismo. Sin embargo, para que esta corriente se afirme por completo y sea el sucesor digno del movimiento que le precede, es necesario aceptar su herencia y contestar a todas las preguntas propuestas por él. La gloria de nuestros antepasados nos obliga, y el simbolismo fue el padre digno.</p> <p>El simbolismo francés, el antepasado de todo el simbolismo como escuela, trajo a la palestra las tareas puramente literarias: el verso libre, un estilo más idiosincrásico y fluido, la metáfora, levantada por encima de todo, así como la notoria "teoría de las correspondencias". Lo último delata su origen no románico y, por lo tanto, no nacional, ajeno a la cultura origen. Al espíritu románico le gusta demasiado el elemento de la luz que permite distinguir los objetos y marca claramente la línea; y esta confluencia simbólica de todas las imágenes y las cosas, la variabilidad de su apariencia, había podido nacer sólo en la brumosa oscuridad de los bosques alemanes.</p> <p>El místico diría que el simbolismo en Francia era la consecuencia directa de la derrota de Sedan. Pero al mismo tiempo él reveló en la literatura francesa una sed aristocrática por lo raro y difícilmente alcanzable, y así la salvó del naturalismo vulgar que le estaba amenazando.</p>
---	---

<p>от угрожающего ей вульгарного натурализма.</p> <p>Мы, русские, не может считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более чем когда-либо свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, — стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности.</p> <p>Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной "прекрасной трудности" двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор,</p>	<p>Nosotros, los rusos, no podemos considerar en serio el simbolismo francés, aunque sólo sea porque la nueva tendencia de la que he hablado antes da gran preferencia al espíritu romano antes que al alemán. Igual que los franceses que buscaron un verso nuevo y más libre, los acmeístas tienden a romper los hierros del metro con la omisión de las sílabas, con el cambio de acentos —más libre que nunca—, y ya existen poemas escritos acorde al sistema de versificación silábica reinventado. El vértigo de las metáforas simbólicas les acostumbró a los atrevidos giros del pensamiento; la fluctuación de las palabras escuchadas por ellos les impulsó a la búsqueda en el habla viva de la gente de las nuevas palabras - con el contenido más constante; y la ironía clara, la ironía que no rompe con las raíces de nuestra fe, la ironía, que no podría sino ser manifestada -aunque raramente- en escritores románicos, - ahora sustituyó la desesperada seriedad alemana, tan adorada por nuestros simbolistas.</p> <p>Finalmente, altamente valorando a los simbolistas por el hecho de que ellos nos enseñaron el valor del símbolo en el arte, nosotros no nos conformamos con sacrificar al símbolo los otros métodos de la influencia poética, y por eso buscamos su coordinación completa.</p> <p>Con esto contestamos a la pregunta sobre el grado de la "bella dificultad" de ambas corrientes: es más difícil ser acmeísta que simbolista, igual que es más difícil construir una catedral que una torre. Y uno</p>
--	--

<p>чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.</p> <p>Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена воздвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне.</p> <p>Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья.</p> <p>Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как</p>	<p>de los principios de la nueva corriente es siempre ir por la línea de la mayor resistencia.</p> <p>El simbolismo alemán en la persona de sus fundadores, Nietzsche e Ibsen, planteaba la pregunta sobre el papel del hombre en el universo y del individuo en la sociedad, y la solucionaba buscando algún propósito objetivo o dogma a los que pretendía servir. Esto fue la causa de que el simbolismo alemán no siente el valor autónomo de cada fenómeno que no requiera ninguna justificación externa.</p> <p>Para nosotros la jerarquía en el mundo de los fenómenos es solamente el peso específico de cada uno de ellos, y el peso de lo más insignificante sin embargo es inmensurablemente más que la ausencia del peso, de no-existencia, y por lo tanto ante la inexistencia todos los fenómenos son iguales.</p> <p>Nosotros no nos decidiríamos ordenar al átomo que rece al Dios, si esto no estuviera en su naturaleza. Pero, sintiendonos a nosotros mismos como fenómenos entre los fenómenos, aceptamos todas las influencias y, a nuestra vez, también influenciamos. Nuestro deber, nuestra voluntad, nuestra felicidad y nuestra tragedia es conjeturar cada hora cómo será la hora siguiente para nosotros, para nuestra materia, para el mundo entero, y apresurar su aproximación. Y como la recompensa más alta sin dejar ni por un momento nuestra atención, viene a nuestros sueños la imagen de la última hora que nunca llegará. Rebelarse por las mejores condiciones de existencia aquí, donde hay muerte, es tan raro como si un preso intentara</p>
--	--

<p>узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь.</p> <p>Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание, — что будет дальше?</p> <p>Как адамысты мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению.</p> <p>Но тут время говорить русскому символизму.</p> <p>Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому.</p> <p>Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать.</p> <p>Второе, что все попытки в этом направлении — нецеломудренны.</p> <p>Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и</p>	<p>romper la pared cuando la puerta está abierta delante de él.</p> <p>Aquí la ética se convierte en la estética, se extiende hasta las esferas de la última.</p> <p>Aquí la individualidad en su esfuerzo superior está creando lo social.</p> <p>Aquí el Dios se convierte en el Dios vivo, porque un ser humano se siente digno de él.</p> <p>Aquí, la muerte es una cortina que nos separa de los actores y de los espectadores, y en la inspiración de nuestra función nosotros despreciamos el espionaje cobarde de "qué nos espera después".</p> <p>Como adamistas, somos un poco fieras del bosque y, de todos modos, no entregaremos lo que nos une con las fieras para cambiarlo por una neurastenia.</p> <p>Pero ahora es el tiempo de hablar para el simbolismo ruso.</p> <p>El simbolismo ruso dirigió sus fuerzas principales al reino de lo desconocido.</p> <p>Alternativamente él se fraternizaba con la mística, con la teosofía y con el ocultismo.</p> <p>Algunos de sus experimentos en esta dirección se acercaban casi a la creación de un mito.</p> <p>Y él tiene derecho a preguntarle a la corriente que le sucede, si este puede presumir sólo de las virtudes de la bestia y cómo se relaciona con lo incognoscible.</p> <p>Lo primero que puede contestar a esta pregunta el acmeísmo es indicar que lo desconocido es imposible de conocer, por el significado mismo de esta palabra.</p> <p>En segundo lugar, todos los intentos en esta dirección son indecentes.</p>
--	---

<p>ни с какими успехами авиации не станут ближе.</p> <p>Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства.</p> <p>Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое.</p> <p>Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:</p> <p>"... Mais où sont les neiges d'antan!"</p> <p>И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших...</p> <p>Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма.</p> <p>Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни</p>	<p>Toda la belleza, toda la importancia sagrada de las estrellas se concluye en que estas están infinitamente lejos de la tierra y ningún éxito de aviación puede acercarlos.</p> <p>El que representase la evolución de la personalidad siempre en el contexto del tiempo y del espacio, demostrará la pobreza de su imaginación.</p> <p>¿Cómo podemos recordar nuestra existencia anterior (si no es explícitamente un artificio literario), cuando entonces estábamos en el abismo, donde existe un sinnúmero de otras posibilidades de existencia de las que no sabemos nada, salvo que existen? Sin embargo, cada una de ellas se niega por nuestro ser y a su vez lo niega a él. Puerilmente sabia y dolorosamente dulce es la sensación de ignorancia propia que nos proporciona lo desconocido.</p> <p>François Villon, preguntando: "¿Dónde están ahora las señoras más bellas de la antigüedad?" se contesta a sí mismo con una amarga exclamación:</p> <p>"... Mais où sont les neiges d'antan!"</p> <p>Y esto nos hace sentir lo transmundano más fuerte que los volúmenes completos de especulaciones sobre en qué lado de la luna están las almas de los difuntos.</p> <p>Siempre acordarse de lo incognoscible, pero no ofender los pensamientos sobre él con las conjeturas más o menos probables —ese es el principio del acmeísmo—.</p> <p>Esto no significa que él rechace el derecho de reflejar el alma en los momentos cuando ella se estremece, acercándose a lo ajeno; pero entonces ella sólo debe estremecer.</p> <p>Por supuesto, la cognición de Dios, la hermosa dama Teología permanecerá en su trono, pero los</p>
--	---

<p>литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят.</p> <p>Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы.</p> <p>Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье.</p> <p>Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии.</p> <p>Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие. Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.</p>	<p>acmeístas no quieren reducirla a la literatura, ni tampoco subir la literatura a su frialdad diamantina.</p> <p>En cuanto a los ángeles, demonios, elementales y otros espíritus, ellos forman parte del material de los artistas y no deben prevalecer con su peso terrenal sobre las otras imágenes de este material.</p> <p>Cualquier corriente experimenta el amor a unos u otros creadores y épocas. Las tumbas queridas conectan a la gente más que otra cosa.</p> <p>En los círculos cercanos al acmeísmo, se pronuncian con más frecuencia los nombres de Shakespeare, Rabelais, Villon y Theophile Gautier. Y esta selección de nombres no es casual.</p> <p>Cada uno de ellos es la piedra angular para el edificio del acmeísmo, la alta tensión de uno u otro de sus elementos.</p> <p>Shakespeare nos mostró el mundo interno del hombre, Rabelais su cuerpo y su alegría, la sabiduría fisiológica, Villon nos habló de la vida que no tiene dudas sobre sí misma, aunque conoce todo: tanto al Dios como el pecado, tanto la muerte como la inmortalidad. Théophile Gautier ha encontrado en el arte para esta vida el vestido decente de formas perfectas.</p> <p>Combinar estos cuatro puntos es un sueño que une las personas que tan audazmente se identifican como acmeístas.</p>
--	--

Acmeísmo: La mañana del acmeísmo. Ósip Mandelshtam.

Осип Мандельштам. Утро акмеизма. ⁴⁶⁴

Este artículo, escrito en 1912 para la revista *Apolo*, no fue publicado por las objeciones de Serguéi Gorodetsky, que se manifestó contra su publicación por inconcordancias ideológicas con otros dos artículos publicados en el primer número de esta revista: de Gumiliov, "La herencia del simbolismo y el acmeísmo"⁴⁶⁵, y del mismo Gorodetsky, "Algunas tendencias de la poesía rusa moderna"⁴⁶⁶.

Luego, en 1919, en el intento de competir con la creciente popularidad de los futuristas, este artículo, que contiene unas importantes polémicas con las ideas de este grupo, por fin se publica en la revista *Sirena (Сирена)*.

Original en ruso	Traducción al español
<p>При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью. Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение.</p> <p>Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность</p>	<p>A pesar de una enorme excitación emocional asociada a las obras de arte, es recomendable que las conversaciones sobre él se caractericen por una gran prudencia. Para la gran mayoría de la gente la obra de arte es atractiva sólo porque hace translucir la actitud del artista. Mientras tanto, la actitud para el artista solo es una herramienta o medio, como un martillo en las manos de un albañil, y la única realidad verdadera es la obra en sí.</p> <p>Existir es el mayor orgullo del artista. Él no quiere otro paraíso salvo la existencia, y cuando le hablan de la realidad, él solo se ríe amargamente, porque sabe que la realidad del arte es infinitamente más convincente. El espectáculo de un matemático que mentalmente y sin esfuerzo</p>

⁴⁶⁴ Мандельштам, Осип, "Утро акмеизма", en la revista *Сирена*, № 4/5, 30 янв. 1919.

⁴⁶⁵ Гумилев, Николай, "Наследие символизма и акмеизм", en la revista *Аполлон*, № 1, 1913. págs. 42-45; el texto de este artículo, así como su traducción, están reproducidos en este mismo capítulo.

⁴⁶⁶ Городецкий, Сергей, "Некоторые течения в современной русской поэзии", en la revista *Аполлон*, № 1, 1913. págs. 46-50.

<p>искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.</p> <p>Эта реальность в поэзии — слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, знаками, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось "слово как таковое". Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием.</p> <p>От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и, по существу, повторил грубую ошибку своих предшественников.</p>	<p>eleva al cuadrado un número de diez dígitos nos llena de cierta sorpresa. Pero muy a menudo perdemos de vista que el poeta eleva a décima potencia cualquier fenómeno, y la apariencia modesta de la obra artística muchas veces nos engaña en relación con la realidad terriblemente compactada que esta posee.</p> <p>Esta realidad en la poesía es la palabra como tal. Ahora, por ejemplo, exponiendo mis ideas de la forma posiblemente más exacta, pero no poética, hablo, en esencia, con los signos y no con las palabras. Los sordomudos se entienden perfectamente, y los semáforos ferroviarios realizan una asignación altamente compleja sin la ayuda de las palabras. Así, si el significado es el contenido, tenemos que considerar todo el resto que hay en la palabra como un simple sobrepeso mecánico que solo impide la rápida transferencia del pensamiento. "La palabra como tal" nació muy lentamente.</p> <p>Poco a poco, uno tras otro, todos los elementos del discurso se unieron al concepto de la forma, y solo el significado consciente, el Logos, es venerado todavía erróneamente y arbitrariamente como contenido.</p> <p>El Logos solo pierde a causa de este honor innecesario. El Logos solo requiere una igualdad con los otros elementos del discurso. El futurista, no siendo capaz de dominar el significado consciente como el material artístico, lo arrojó a la ligera por la borda y, de hecho, así repitió el error de sus predecesores.</p>
---	---

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

II

Острые акмеизма — не стилет и не жало декадентства. Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю, — значит я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, и, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке.

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить? Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство.

Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но

Para los acmeístas el significado consciente de la palabra, el Logos, es una forma tan bella como la música lo es para los simbolistas.

Y si con los futuristas la palabra como tal todavía se arrastra a cuatro patas, en el acmeísmo toma la posición vertical, mucho más digna, y entra en la edad de piedra de su existencia.

II

El filo del acmeísmo no será el puñal de la misericordia o el aguijón para la decadencia.

El acmeísmo es para los que, dominados por el espíritu de la construcción, no rechazan con cobardía su peso, sino que lo aceptan con alegría para despertar y utilizar en su arquitectura las fuerzas dormidas en él. Dice el arquitecto: construyo, por lo tanto tengo razón. La conciencia de tener la razón para nosotros es lo más valioso en la poesía y, desechando con desprecio las futilidades de los futuristas, para los cuales no existe el mayor placer que coger con su aguja de punto una palabra difícil, nosotros introducimos la gótica en las relaciones de las palabras, igual que Sebastian Bach la afirmó en la música.

¿Qué loco se acordaría de construir algo sin creer en la realidad de material cuya resistencia debe vencer? Los adoquines en las manos del arquitecto se convierten en una sustancia, y si para alguien el sonido del martillo que rompe la piedra no es una evidencia metafísica, este no fue nacido para construir.

Vladimir Soloviov experimentaba un horror profético especial ante las grises rocas finlandesas. La elocuencia muda de las rocas de granito le excitaba como una brujería malvada.

камень Тютчева, что, "с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой", — есть слово.

Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой.

Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в "крестовый свод" — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных.

III

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец.

В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить.

Строить можно только во имя "трех измерений", так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты

Pero la piedra de Tiútchev, que "arrojada de la montaña, ya yace en el valle, caída por sí misma o derrocada por la mano del pensador", es la palabra.

La voz de la materia en esta caída inesperada suena como un habla inteligible. A esta llamada solamente se puede contestar con la arquitectura.

Los acmeístas reverentemente levantan la piedra misteriosa de Tyútchev y la ponen como la piedra angular de su edificio.

Parece que esta piedra ansía otra existencia. Ella misma descubrió la capacidad potencial de la dinámica encubierta en ella, como si pidiera formar parte de la crucería de la bóveda gótica para participar en la alegre colaboración de sus iguales.

III

Los simbolistas no eran hogareños, les encantaba viajar, pero se sentían mal, cohibidos en la jaula de su propio organismo y en la jaula del mundo que construyó Kant con la ayuda de sus categorías.

Para construir con éxito, la primera condición es un sincero respeto hacia las tres dimensiones del espacio; es verles no como un agobio, un desafortunado accidente, sino como el palacio regalado por el Dios.

En efecto: ¿qué opinaría sobre un ingrato huésped, que vive a costa del propietario, está disfrutando de su hospitalidad, y mientras tanto dentro del alma lo desprecia y sólo piensa en cómo burlarle?

Sólo se puede construir en el nombre de las "tres medidas", porque son la condición de cualquier arquitectura. Por esta razón el arquitecto debe ser un buen hogareño, y los simbolistas fueron malos

были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует как чудовищное: Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул.

Мы не хотим развлекать себя прогулкой в "лесу символов", потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не

архитектос. Construir significa luchar con el vacío, hipnotizar el espacio. Un buen perno de la torre del campanario gótico es malo porque su razón de existir es pinchar el cielo, acosarle de estar vacío.

IV

La singularidad humana, lo que le hace individuo, se queda implícito para nosotros y entra en el concepto mucho más grande del organismo. Los acmeístas comparten el amor al organismo y a la organización con el Medievo, una época fisiológicamente brillante. En la búsqueda del refinamiento el siglo XIX perdió el secreto de esta verdadera complejidad. Lo que en el siglo XIII parecía una evolución lógica de la noción del organismo, la catedral gótica, ahora actúa estéticamente como lo feo: Notre Dame es una fiesta de la fisiología, su exceso dionisiaco.

No queremos entretenernos tomando un paseo en el "bosque de los símbolos", porque tenemos otro bosque, más virginal, más frondoso: la fisiología divina, la infinita complejidad de nuestro oscuro cuerpo.

El Medievo, definiendo la proporción humana a su manera, la reconocía en cada ser, con absoluta independencia de sus méritos. El título de Maître fue utilizado con ganas y sin dudarlo. El más humilde artesano, el empleado más insignificante tenía en su propiedad el secreto de la importancia sólida, la dignidad piadosa, tan típica para aquella época. Sí, Europa ha pasado a través de un laberinto de la cultura de calado fino, cuando la existencia abstracta, la existencia personal como tal, sin afeites se valoraba como una hazaña. De

<p>прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу "равенству и братству" Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия.</p> <p>Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма.</p> <p>V</p> <p>A=A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного <i>a realibus ad realiora</i>¹. Способность удивляться — главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов — закону тождества? Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом — тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически — значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь — для нас не песенка о чижики, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру</p>	<p>ahí proviene la intimidad aristocrática que conecta a todas las personas, tan ajena al espíritu de "igualdad y hermandad" de la Gran Revolución. No hay igualdad, no hay rivalidad, hay una complicidad de aquellos implicados en una conspiración contra el vacío y la no existencia.</p> <p>Amad la existencia de una cosa más que la cosa en sí misma y vuestro ser más que a vosotros mismos: este es el más alto mandamiento del acmeísmo.</p> <p>V</p> <p>A = A: ¡qué tema poético tan hermoso! El simbolismo se consumía, se aburría con la ley de identidad, el acmeísmo la convierte en su lema y la ofrece en lugar del cuestionable <i>a realibus ad realiora</i>⁴⁶⁷. La habilidad de sorprenderse es la virtud principal del poeta. Pero, ¿cómo, entonces, no sorprenderse ante una ley más fructífera: la ley de la identidad? Quien se llenó de asombro ante esta ley ya es indudablemente un poeta. Por lo tanto, reconociendo la soberanía de la ley de identidad, la poesía recibe todo lo existente sin condiciones y limitaciones en su posesión vitalicia. La lógica es el reino de la sorpresa. Pensar lógicamente es estar continuamente sorprendido. Nos encanta la música de las pruebas. El enlace lógico para nosotros no es una cancioneta, sino una sinfonía con órgano y canto, tan compleja y llena de inspiración que el director tiene que esforzarse al máximo para mantener a los músicos en obediencia.</p>
---	--

⁴⁶⁷ De lo real a lo más real": lema presentado por Vyacheslav Ivanov en su libro *Por las estrellas. Experiencias de filosofía, estética y crítica*. (Иванов, Вячеслав, *По звездам. Опыты философские, эстетические и критические*, Санкт-Петербург, Изд-во "Оры", 1909, p. 305).

приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении. Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать до конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

VI

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года.

Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить "легче и вольнее подвижные оковы бытия".

¡Qué convincente es la música de Bach! ¡Qué poder de prueba! Probar y demostrar hasta el final: aceptar en el arte algo a ojos cerrados no es digno del artista, es fácil y aburrido...

No volamos, solo subimos a las torres que nosotros mismos podemos construir.

VI

La Edad Media nos es querida porque poseía un alto grado de sentido de facetas y particiones. Nunca mezclaba varios planos y trataba el otro mundo con gran moderación. Una noble mezcla de racionalidad y misticismo y una visión del mundo como un equilibrio vivo nos hace semejantes a esta época y nos anima a tomar fuerzas de las obras que aparecieron en el suelo románico alrededor de 1200.

Justifiquemos nuestra razón de tal forma que en respuesta tiemble toda la cadena de causas y efectos de alfa a omega, aprendamos a llevar los cambiadizos grilletes de la existencia con más soltura y libertad.

Las críticas del acmeísmo

Valeri Briúsov: *Las nuevas corrientes de la literatura rusa moderna. El acmeísmo.*

Валерий Брюсов: *Новые течения в русской поэзии. Акмеизм.*⁴⁶⁸

Este artículo de Valeri Briúsov, quien, además de ser un gran poeta también era, sin duda, un gran teórico de la poesía de la Edad de Plata rusa, apareció como respuesta a la creación de la corriente acmeísta, cuando este movimiento era muy nuevo y todavía no se sabía cuál sería su destino.

Nikolái Gumiliov durante su juventud (hasta 1908, cuando tiene lugar el viaje del poeta a París) respetaba mucho a Briúsov e incluso le imitaba, considerándole su maestro (está publicada la correspondencia entre ellos, así como las críticas de Briúsov de las obras tempranas del joven poeta). Después de su vuelta a Rusia Gumiliov ya se aleja en su búsqueda artística de la estilística de Briúsov — hecho que, por lo visto, inspira celos en su maestro—. Desde entonces las críticas de Briúsov se hacen más duras, y el momento de la creación del gremio de acmeístas significa la ruptura final entre los dos poetas, aunque las reminiscencias e incluso las citas directas de la poesía de Briúsov aparecen en las obras de Gumiliov hasta el final de su vida⁴⁶⁹.

Un poco antes de este artículo Briúsov publica otro texto, "Las nuevas corrientes de la literatura rusa moderna. El futurismo"⁴⁷⁰, no menos interesante, y que esperamos traducir en futuros trabajos dedicados a la Edad de Plata rusa.

Original en ruso	Traducción al español
Футуризм -- явление стихийное. История литературы -- всегда движение, и новое поколение писателей никогда не может удовлетвориться принципами своих предшественников. Молодым поэтам наших	El futurismo es un fenómeno natural. La historia de la literatura es siempre un movimiento, y la nueva generación de escritores nunca puede satisfacerse con los principios de sus predecesores. Hoy en día los jóvenes poetas instintivamente quieren

⁴⁶⁸ Primera publicación: Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии. Акмеизм", en *Русская мысль*, No 4 (апрель), 1913, págs. 134-142.

⁴⁶⁹ Para más información véase, por ejemplo: Гумилев, Николай, Pro et contra: антология: личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. (Составитель Юрий Владимирович Зобнин), Москва, Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 2000

⁴⁷⁰ Primera publicación: Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии. Футуристы", en: *Русская мысль*, 1913, No 3 (март), págs. 124-133.

дней инстинктивно хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия, хорошо ли, плохо ли, эти поэты ищут ему выражения. Таково историческое оправдание футуризма, быстро перекинувшегося из Италии и Франции к нам, и в Германию, и даже в Англию. Акмеизм, о котором у нас много говорят последнее время, -- тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком литературного кружка несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово. Акмеизм, поскольку можно понять его замыслы и притязания, ничем в прошлом не подготовлен и ни в каком отношении к современности не стоит. Акмеизм -- выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых, которых ни в коем случае нельзя принять в нашей литературе за *quantité négligeable*.

Весьма характерно, что футуристы засыпают читателей своими произведениями (пусть странными и нелепыми), но никак не могут точно определить (особенно наши, русские футуристы), к чему они стремятся. Теорию футуристов приходится выводить из их поэзии, подсказывать ее им со стороны. Акмеисты, напротив, начали именно с теории, а произведений пока что у них нет вовсе. Будущие акмеистические стихи должны писаться сообразно с заранее

encarnar en su poesía este aire nuevo que trajo en la psique de la humanidad la década pasada; bien o mal, estos poetas buscan su expresión. Esta es la justificación histórica del futurismo, que rápidamente ha saltado de Italia y Francia a nuestras tierras, así como a Alemania e incluso a Inglaterra.

El acmeísmo, sobre el cual mucho se habla últimamente, es una planta de invernadero, cultivada debajo de la campana de cristal del círculo literario por varios poetas jóvenes que ansiaban decir una nueva palabra. El acmeísmo, puesto que es posible entender sus conceptos y demandas, no tiene ninguna preparación en el pasado y no tiene ninguna relación con el presente. El acmeísmo es una ficción, una fantasía, una moda metropolitana, y solo es posible hablar de ello en serio porque bajo su bandera fantasmal se encuentran varios poetas, sin duda con talento, que en cualquier caso no puede ser aceptado en nuestra literatura como una *quantité négligeable*.

Es muy característico que los futuristas anegan a sus lectores de sus obras (aunque extrañas y ridículas), pero no pueden determinar con precisión (especialmente los nuestros, los futuristas rusos), a qué aspiran. Estamos obligados a deducir la teoría de los futuristas de su poesía, sugiriéndosela a ellos desde fuera.

Los acmeístas, por el contrario, comenzaron precisamente con la teoría, y hasta el momento no tienen nada de obras. Los futuros poemas de los acmeístas deben escribirse según las normas

<p>возвещенными правилами. Оценивая футуризм, можно было критиковать поэтические произведения; оценивая акмеизм, приходится разбирать теоретические рассуждения.</p> <p>Футуристы, почти все, в русской литературе -- <i>homines Novi</i>, люди новые, и от них естественно ожидать новых слов. Акмеистов, тоже почти всех, мы знаем сравнительно давно, а главари этой "новой школы" насчитывают в прошлом уже по несколько книг, в которых ничего существенно нового не было. Еще несколько месяцев назад существовал только "Цех поэтов", группа молодых писателей, объединенных общей любовью к поэзии и общим издательством. Совершенно неожиданно они объявили себя объединенными также идейно и противопоставили себя всем другим течениям литературы. В январской книжке журнала "Аполлон" появились за подписью С. Городецкого и Н. Гумилева, бывших "синдиков" "Цеха", а теперь ставших <i>maîtres</i> новой школы, сразу две статьи, стремящиеся, с фанфарами, обосновать "акмеизм" или, по другому наименованию, "адамизм". Так была объявлена новая школа, фактически в литературе еще не существующая.</p> <p>Статьи С. Городецкого и Н. Гумилева имеют две стороны: критику символизма как предшествовавшей школы поэзии, отжившей, по мнению авторов, свой век, и утверждение новых принципов, именно акмеизма. Критику надо признать очень</p>	<p>declaradas por adelantado. Evaluando el futurismo, se puede criticar las obras poéticas. Evaluando el acmeísmo, tenemos que analizar las construcciones teóricas.</p> <p>Los futuristas, casi todos, en la literatura rusa son <i>Homines Novi</i>. Si las personas son nuevas, naturalmente se esperan de ellas nuevas palabras. A los acmeístas, también a casi todos, los conocemos desde hace mucho tiempo, y los líderes de esta "nueva escuela" ya tenían en el pasado algunos libros en los que no había nada esencialmente nuevo. Hace unos meses solo existía el <i>Gremio de poetas</i>, un grupo de jóvenes escritores, unidos por un amor común por la poesía y una editorial. Muy inesperadamente, se declararon unidos también ideológicamente y se opusieron a todas las demás corrientes de la literatura. En la edición de enero de la revista <i>Apolo</i> aparecieron a la vez dos artículos, firmados por Serguéi Gorodetsky y Nikolái Gumiliov, los ex miembros del <i>Gremio</i>, que ahora se convirtieron en los <i>maîtres</i> de la Nueva escuela, los cuales, a bombo y platillo, intentan justificar el acmeísmo o, según su otra denominación, el adamismo. Así se declaró una nueva escuela, que de hecho aún no existe en la literatura.</p> <p>Los artículos de Gorodetsky y Gumiliov tienen dos facetas: la primera, las críticas al simbolismo como una escuela poética precedente y según estos autores obsoleta, que ya se encuentra al final de su ciclo de vida; y la segunda, la adopción de nuevos principios, a saber, del acmeísmo. Hace falta</p>
---	---

слабой. С. Городецкий и Н. Гумилев, оба, несомненно, интересные и даровитые поэты, никогда не были хорошими теоретиками, и их нападки на символизм по-детски беспомощны. Видно, что они никогда не понимали сущности символизма и не знают, с какой стороны можно ему нанести чувствительные удары.

Статья г. Гумилева в тексте названа "Наследие символизма и акмеизм", а в оглавлении журнала -- "Заветы символизма и акмеизм". Между этими двумя заглавиями есть разница: вопрос в том, принимают ли акмеисты "наследие" символистов и хотят им распорядиться по примеру раба доброго, не зарывшего в землю данных ему талантов, или знают только "заветы" символизма, к которым могут отнестись так или иначе, по своему вкусу. Правильнее, кажется, второе заглавие. Правда, в начале своей статьи г. Гумилев очень любезно относится к символизму, именует его "достойным отцом", заявляет, что "слава предков обязывает", и даже уверяет, что "высоко ценит символистов за то, что они указали на значение в искусстве символа". Однако все эти снисходительные похвалы оказываются в полном противоречии с требованиями первого акмеиста. Он спешит заверить, что символизм выдвигал "на передний план чисто литературные задачи" (свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, "вознесенную превыше всего"), называет теорию соответствий (*correspondances* -- Бодлера) -- "пресловутой" и требует от поэтов "более

reconocer que la crítica es muy débil. Serguéi Gorodetsky y Nikolái Gumiliov —siendo ambos, por supuesto, unos poetas interesantes y dotados— nunca fueron buenos teóricos, y sus ataques al simbolismo son infantilmente impotentes. Se puede ver que ellos nunca entendieron la esencia del simbolismo y no saben de qué lado se puede darle un golpe sensible.

El artículo de Gumiliov en el texto se llama *La herencia del simbolismo y el acmeísmo*, y en la tabla de contenidos de la revista, *Los preceptos del simbolismo y el acmeísmo*. Entre estos dos títulos hay una diferencia: la pregunta es si los acmeístas aceptan la herencia de los simbolistas y la quieren gestionar como el esclavo sabio, quien no había enterrado los talentos, o solo quieren conocer los "preceptos" del simbolismo, que se pueden tomar de una manera u otra a su gusto. El segundo título me parece el más correcto. Sin embargo, en el comienzo de su artículo, el Sr. Gumiliov se refiere al simbolismo muy amablemente, lo llama "el padre digno", dice que "la gloria de nuestros antepasados nos obliga", e incluso dice que altamente valora a los simbolistas "por el hecho de que ellos nos enseñaron el valor del símbolo en el arte". Sin embargo, todas estas alabanzas indulgentes resultan estar en completa contradicción con las reclamas del primer acmeísta. Se apresura a asegurar que el simbolismo "trajo a la palestra las tareas puramente literarias: el verso libre, un estilo más idiosincrásico y fluido, la metáfora, levantada por encima de todo" menciona la teoría de las correspondencias (*correspondances* - Baudelaire), la llama "notoria" y requiere de los poetas "un conocimiento más preciso de la relación entre el sujeto y el objeto, de

точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме". Попутно говорится о любви к стихии света, разделяющей предметы, и о том, что нельзя приносить в жертву символу "прочие способы поэтического воздействия".

Мы не будем оспаривать старого упрека, давно делаемого символизму, будто он "выдвигал на передний план чисто литературные задачи", т. е. форму ставил выше содержания, -- не будем потому, что самое название "символизм" опровергает это, и потому, что тогда пришлось бы много места посвятить выяснению отношения "формы" и "содержания" в искусстве (мы надеемся сделать это в одной из следующих статей). Обратимся прямо к самому существенному и спросим: как можно "высоко ценить" идею символа и в то же время говорить о каких-то "прочих способах поэтического воздействия"? Символ можно или принять как единственную подлинную сущность всякого художественного творчества, или не принять вовсе; никакого совместительства здесь быть не может. Символисты не "изобрели" символа: они только точнее формулировали то начало, которым всегда жило (и, полагаем мы, всегда будет жить) искусство.

Весьма не мешает художнику думать об "отношениях между субъектом и объектом", но что же за новое философское открытие совершил г. Гумилев, если он предлагает держаться "более точного знания" этих отношений, чем то, которым располагали

lo que había en el simbolismo". De camino habla del amor por el elemento de luz que separa los objetos, y de que no se puede "sacrificar al símbolo los otros métodos de la influencia poética".

No vamos a disputar el viejo reproche que se hace desde hace mucho tiempo al simbolismo, que este "trae a la palestra las tareas puramente literarias", es decir, coloca la forma por encima de contenido. No lo haremos porque el propio nombre de la corriente —simbolismo— refuta esto, y también porque en este caso tendríamos que dedicar un montón de espacio a clarificar la relación entre la forma y el contenido en el arte (esperamos hacer esto en uno de los próximos artículos). Volvamos directamente a lo más significativo y preguntamos: ¿cómo se puede "apreciar" la idea del símbolo y al mismo tiempo hablar de "otros métodos de influencia poética"? Un símbolo o puede ser aceptado como la única esencia verdadera de toda la creatividad artística, o no ser aceptado en absoluto; aquí no puede haber ninguna compatibilidad. Los simbolistas no "inventaron" el símbolo: solo formularon con más precisión el principio de que siempre vivió (y, creemos que siempre vivirá) el arte.

No estaría de más que el artista piense en la relación "entre el sujeto y el objeto", pero ¿qué clase de un nuevo descubrimiento filosófico había hecho el Sr. Gumiliou, si se ofrece a tener "un conocimiento más exacto" de esta relación que el conocimiento de los simbolistas? Sería posible

символисты? Можно было бы здесь, в скобках, заметить, что все поколение символистов, на Западе и у нас, было весьма не чуждо философской культуры: Малларме, первый провозгласивший идею символа, был гегелианец; у нас Андрей Белый ряд статей посвятил изложению и критике неокантианства; известны философские статьи Вяч. Иванова и т. д. Но дело в том, что как бы ни видоизменялись взгляды философов, надо полагать, -- навсегда останется та элементарная истина, что объект никогда не будет познан субъектом иначе, как в своих отношениях к нему. По самому своему основному свойству, человеческий интеллект никогда не познает (предполагаемой) сущности вещей, и всякое познание, научное и творческое, обречено познавать лишь явления, истинная (опять-таки предполагаемая) причина которых остается неведомой. На этом-то основании символисты и утверждали, что подлинное художественное творчество -- всегда символично.

Бесконечное число раз цитировавшиеся стихи Гете говорят нам:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss *.

Но если "все преходящее -- только символ", т. е. только отображение неведомой нам сущности, то и всякое воплощение этого преходящего в искусстве

señalar aquí entre paréntesis que toda la generación de simbolistas, en Occidente y en nuestro país, nunca era ajeno a la cultura filosófica: Mallarmé, quien introdujo por primera vez la idea del símbolo, era hegeliano; Andréi Bely dedicó una serie de artículos a la exposición y crítica del neokantianismo; son muy conocidos los artículos filosóficos de Vyacheslav Ivanov, etc. Pero el hecho es que no importa cómo evolucionan los puntos de vista de los filósofos, habrá siempre la verdad elemental que el objeto nunca será conocido por el sujeto de otra forma sino en su relación con él. Por sus propiedades básicas, la inteligencia humana nunca sabrá la esencia (supuesta) de las cosas; toda la cognición, científica y creativa, está condenada a conocer solamente los fenómenos, cuya verdadera —otra vez supuestamente— causa se desconoce. Sobre esta base los simbolistas argumentaron que la auténtica creatividad artística siempre es simbólica.

Las palabras de Goethe, ya citadas infinitas veces, nos dicen:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss ⁴⁷¹.

Pero si "todo lo transitorio es solo un símbolo", es decir, solo una exhibición de una entidad desconocida para nosotros, entonces cada

⁴⁷¹ En alemán, "todo lo transitorio es solo un símbolo" (cita de *Fausto* de Goethe).

<p>может и должно быть только символом. Художественные создания постольку являются подлинными воплощениями бытия, т. е. подлинно художественными, поскольку они символичны. "Точное знание отношений между объектом и субъектом", о чем говорит г. Гумилев, в том и состоит для поэта, что он знает и чувствует, насколько "объект", по своей сущности, есть нечто большее, чем то, что в нем воспринимается нашим сознанием. Такое знание, такое чувство и должен выразить художник в своих созданиях, и потому-то он должен быть символистом. Не о том же ли самом говорит нам такой, казалось бы, чуждый теории символизма, поэт, как А. Н. Майков, требуя, чтобы образ художника выступал --</p> <p>прекрасный сам собой <i>И бесконечностью за ним лежащей дали.</i></p> <p>Как же, спрашивается, может г. Гумилев, "высоко ценя" идею символа, в то же время искать "полной согласованности" с этим "способом поэтического воздействия" (как выражается автор) еще каких-то других "способов воздействия"? Какое наивное непонимание слов -- ставить на одной плоскости символизм, основной принцип художественного творчества, и какие-то "прочие" способы поэтического воздействия! К чему же, в конце концов, они могут сводиться? -- не к тому же ли исканию</p>	<p>encarnación de esta realidad transitoria en el arte puede y debe ser solo un símbolo. Las criaturas artísticas son, de hecho, las verdaderas encarnaciones del ser, es decir, verdaderamente artísticas, porque son simbólicas. "El conocimiento más preciso de la relación entre el objeto y el sujeto", como dice el Sr. Gumiliov, radica en el hecho de que el poeta sabe y siente, como un "objeto", en su esencia, es algo más de lo que percibe nuestra conciencia. Tal conocimiento, tal sentimiento debe ser expresado por el artista en sus creaciones, y por lo tanto él debe ser un simbolista. ¿Podría ser que un poeta tan lejano a la teoría del simbolismo como era Apollón N. Maykov, hable de lo mismo cuando exige que la imagen creada por un artista sea</p> <p>Hermosa por sí misma <i>Y por la infinidad de la lejanía que yace detrás?</i>⁴⁷²</p> <p>¿Cómo, querría preguntar yo, el Sr. Gumiliov puede "apreciar" la idea del símbolo y al mismo tiempo buscar una "concordancia total" con este "método de la influencia poética" (como dice él mismo) de algunos otros "métodos de influencia"? ¿Qué incomprensión tan ingenua de las palabras: poner en un plano el simbolismo, el principio básico de la creatividad artística, y algunas "otras" formas de influencia poética! ¿A qué, al final, pueden reducirse? ¿No sería esto la misma búsqueda de "el (otro) verso libre, un estilo más idiosincrásico y fluido, la (nueva) metáfora" etc.,</p>
---	--

⁴⁷² Los versos pertenecen al poema del poeta neoclásico ruso, Apollón Maikov (1821-1897) *Возвышенная мысль достойной хочет брони...* (1869). El poema está reproducido en varias ediciones, por ejemplo en Майков, Аполлон, Память сердца, Directmedia, 2014: <https://books.google.es/books?id=o3ATBAAAQBAJ> . (Fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2017), p. 209.

<p>"свободного (или иного) стиха, более своеобразного и зыбкого, (новых) метафор" и т. под., т. е. всего, за что г. Гумилев жестоко осуждает символистов, будто бы "выдвигавших на передний план чисто литературные задачи"! Или символизм законен, и тогда он основное и единственное начало искусства, или должно от него отказаться, но нельзя символизмом "пользоваться между прочим".</p> <p>Еще слабее критика г. Городецкого в его статье "Некоторые течения в современной русской поэзии". Автор, говоря о "катастрофе", будто бы пережитой символизмом, более последователен: он прямо отрицает значение символа для искусства. Однако те доводы, которыми г. Городецкий стремится ниспровергнуть идею символа в искусстве, вполне несостоятельны. "Метод приближения, -- пишет он, -- имеет большое значение в математике, но к искусству он неприменим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не <i>artisticamente</i> {художественное мышление (<i>лат.</i>)}. Искусство знает только квадраты, только круг..." Наивное это рассуждение показывает только то, что г. Городецкий не понимает элементарной геометрии. Удвоение числа сторон многоугольника, вписанного в круг, есть лишь метод нахождения <i>числового</i></p>	<p>es decir, de todo por lo que el Sr. Gumiliov condena severamente a los simbolistas, por traer "a la palestra las tareas puramente literarias"? O el simbolismo es legítimo, y entonces él es el único y principal fundamento del arte, o deberíamos abandonarlo, pero es imposible usar el simbolismo "entre otras cosas".</p> <p>Aún más débil es la crítica del Sr. Gorodetsky en su artículo "Algunas corrientes de la poesía rusa moderna"⁴⁷³. El autor, hablando de la "catástrofe", supuestamente experimentada por el simbolismo, es más consistente: él niega directamente el significado del símbolo para el arte. Sin embargo, los argumentos con los cuales el Sr. Gorodetsky busca derrocar la idea del símbolo en el arte son completamente insostenibles. "El método de aproximación, — escribe, — es de gran importancia en las matemáticas, pero es inaplicable en el arte. La aproximación infinita del cuadrado a través del octágono, hexadecágono etc. al círculo es matemáticamente concebible, pero no en <i>Artis mente</i>. El arte solo conoce los cuadrados o el círculo..." Esta ingenua estipulación muestra solo que el Sr. Gorodetsky no entiende la geometría elemental. Doblar el número de lados de un polígono inscrito en un círculo es solo un método para encontrar la expresión numérica de un número irracional, y de ninguna manera una manera de "conocer" las propiedades de un círculo. La matemática solo conoce la relación de varios</p>
---	--

⁴⁷³ De aquí en adelante, hablando de Serguei Gorodetski Briúsov cita, aunque muy libremente y de memoria, su artículo "Algunas corrientes de la poesía rusa moderna" (Городецкий, Сергей, "Некоторые течения в современной русской поэзии", en la revista Аполлон, No 1, 1913, págs. 47—50). Dado que las citas muchas veces no son exactas o representan un *popurri* de fragmentos tomados de varias páginas, es difícil localizarlas con el número de página en el texto original.

выражения иррационального числа, а никак не способ "познать" свойства круга. Математика знает лишь *отношения* различных элементов круга между собой (например, окружности и диаметра). Искусство, если ему уже должно "познавать круг", может знать лишь отношения различных кругов к художнику и никогда не порывалось к странной задаче познать сущность "круга" или "квадрата". И метод пределов здесь вовсе ни при чем.

Но оставим критические упражнения акмеистов в стороне. Во всяком случае явно, что символизм, этот "достойный отец", им не нравится и что от его "наследия" они отказываются. Чем же намерены они заменить богатства символизма и какие новые пути указывают они поэзии? Здесь выступает та сторона акмеизма, которая дала повод его adeptам именовать себя "адамистами". При этом, однако, оказывается, что их Адам существует одновременно и в далеком прошлом, и в будущем, -- только не в настоящем.

Об Адаме будущем говорит г. Гумилев. Указав мимоходом, что "непознаваемое -- непознаваемо" и что "ангелы, демоны, стихийные и прочие духи входят в состав материала художника", -- он выставляет свое первое требование акмеисту: "ежечасно угадывать, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его (вероятно, часа) приближение". Угадывать, чем будет следующий час, -- занятие пророков и, как известно, "дело мудреное". До известной

элементов del círculo entre sí (por ejemplo, la longitud del círculo y el diámetro). El arte, si tiene que "conocer el círculo", solo puede conocer la relación de varios círculos con el artista y nunca se interesaba por la extraña tarea de conocer la esencia del "círculo" o "cuadrado". Y el método de límites no tiene nada que ver con eso.

Pero dejemos de lado los ejercicios críticos de los acmeístas. En cualquier caso, está claro que el simbolismo, este "padre digno", no les gusta y que ellos rechazan su "herencia". ¿Con qué van a reemplazar la riqueza del simbolismo y qué nuevas formas ofrecen ellos a la poesía? Aquí se destaca aquel lado del acmeísmo por el que sus partidarios se autodenominan como "adamitas". Sin embargo, resulta que su Adán existe simultáneamente en el pasado distante y en el futuro, pero no en el presente.

Sobre el Adán futuro habla el Sr. Gumiliov. Señalando de paso que "lo desconocido es incognoscible" y que "en cuanto a los ángeles, demonios, elementales y otros espíritus, ellos forman parte del material de los artistas", él pone su primer requisito al acmeísta: "conjeturar cada hora cómo será la hora siguiente para nosotros, para nuestra materia, para el mundo entero, y apresurar su aproximación". Adivinar cómo será la próxima hora es la ocupación de los profetas y, como se sabe, un asunto complicado. En cierta medida, el arte siempre, mucho antes de las

степени искусство всегда, задолго до проповеди акмеизма, в своих высших созданиях предвосхищало будущие переживания человечества, в силу того, что великие художники стояли выше своих современников, впереди их, уже видели то, что многим должно было открыться лишь значительно позже. Такое предвосхищение являлось следствием не того, что художники старались заглядывать в будущее, "угадывать его", а того, что будущее они переживали как свое настоящее. Но как можно такое угадывание возводить в правило, и как могут акмеисты требовать, чтобы все их приверженцы были непременно пророками? Как, наконец, позабыть мудрый совет Фета художнику:

Льни ты, хотя б к преходящему,
Трепетной негой манящему,
Лишь одному настоящему!
Им лишь одним дорожи!

После рассуждений об угадывании следующего часа идет в статье г. Гумилева место, грамматически несколько темное, так что мы затрудняемся его критиковать. Сказав, что "наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия -- ежечасно угадывать" и т. д., г. Гумилев заявляет: "Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним -- открытая дверь". Г-н Гумилев продолжает:

predicaciones del acmeísmo, en sus creaciones supremas anticipaba las futuras experiencias de la humanidad, en vista del hecho de que los grandes artistas eran superiores a sus contemporáneos, estaban por delante de ellos, y ya veían lo que se revelaba para muchos sólo muchísimo más tarde. Tal anticipación no fue la consecuencia del hecho de que los artistas trataban de mirar hacia el futuro, "adivinarlo", sino del hecho de que ellos experimentaban el futuro como su presente. Pero, ¿cómo se pueden convertir tales conjeturas en una regla, y cómo pueden los acmeístas exigir que todos sus partidarios sean necesariamente profetas? Cómo, finalmente, se puede olvidar el sabio consejo de Afanasi Fet al artista:

Adhierete a ello, aunque sea transitorio,
A lo que atrae con su beatitud temblorosa,
¡Solo al presente!
*¡Y valora solo aquello!*⁴⁷⁴

Después de las especulaciones sobre adivinar la próxima hora, hay un lugar en el artículo de Gumiliov que es tan gramaticalmente impreciso que nos resulta difícil criticarlo. Después de decir que "Nuestro deber, nuestra voluntad, nuestra felicidad y nuestra tragedia es conjeturar cada hora..." etc., el Sr. Gumiliov dice: "Rebelarse por las mejores condiciones de existencia aquí, donde hay muerte, es tan raro como si un preso intentara romper la pared cuando la puerta está abierta delante de él". Luego el Sr. Gumiliov continúa:

⁴⁷⁴ Cita del poema de Afanasi Fet (1820-1892), un famoso poeta ruso del siglo XIX. El poema completo está reproducido, por ejemplo, en: Фет, Афанасий, *Зреет розь над жаркой нивой... Ранние годы моей жизни*. Directmedia, 31 mar. 2016: <https://books.google.es/books?id=btahDAAAQBAJ> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2017), p.10.

<p>"Здесь этика становится эстетикой... Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность". Где именно "здесь", нам остается не ясно. Если "здесь, где есть смерть", то, значит, вообще в мире, и вряд ли об этом стоило говорить в изложении программы акмеизма. Если же "здесь" означает -- в акмеизме, остается непонятно, почему угадывание следующего часа "для нас" превратит индивидуализм в общественность.}</p> <p>Об Адаме прошлом г. <Гумилев> говорит только намеком. Именно, он уверяет: "Как адамысты, мы немного лесные звери, и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению". Такое уверение несколько неожиданно звучит в устах г. Н. Гумилева, который пока заявил себя в своих стихах скорее как поэт излишней утонченности. Парнасец по самому духу своей поэзии, автор "Романтических цветов", в которых романтического было не слишком много, безукоризненных баллад и красивых сонетов, г. Гумилев к переживаниям "лесных зверей" пока проявлял только интерес эстета. Кроме того, призыв к первобытным переживаниям лесных зверей плохо вяжется с требованием "более точного знания отношений между объектом и субъектом" (что-то не звериное это дело!) и с заботами о "полной согласованности" всех "способов поэтического воздействия".</p>	<p>"Aquí la ética se convierte en la estética, se extiende hasta las esferas de la última. Aquí la individualidad en su esfuerzo superior está creando lo social". Donde exactamente está este "aquí", no está claro para nosotros. Si "aquí, donde hay muerte", entonces, por lo tanto, hablamos del mundo en general, y apenas vale la pena hablar sobre ello en la declaración del programa del acmeísmo. Si "aquí" significa "en el acmeísmo", no está claro por qué adivinar cómo será la próxima hora "para nosotros" convertirá el individualismo en algo social.</p> <p>Hablando del Adán del pasado, el Sr. Gumiliov solo nos da una pista. Dice: "Como adamistas, somos un poco fieras del bosque y, de todos modos, no entregaremos lo que nos une con las fieras para cambiarlo por una neurastenia."</p> <p>Esta afirmación es algo inesperada en la boca del Sr. N. Gumiliov, quien hasta ahora se había declarado en sus poemas más bien como un poeta de refinamiento excesivo. Parnasiano por el espíritu de su poesía, el autor de <i>Flores románticas</i>⁴⁷⁵, la colección en la que de romántico hay poco, baladas immaculadas y bellos sonetos, el Sr. Gumiliov de momento mostró solo un interés estético a las experiencias de las "fieras del bosque". Además, la llamada a las experiencias primitivas de animales del bosque ajusta mal con el requisito de "un conocimiento más preciso de la relación entre el sujeto y el objeto" (¡que no es en ningún caso el asunto de las fieras!), así como con las preocupaciones sobre la "armonización completa" de todos "los métodos de influencia poética."</p>
---	---

⁴⁷⁵ Se trata de la colección de poemas publicada en Paris a coste de autor: Гумилёв, Николай, *Романтические цветы: Стихи*, Париж, изд. автора, 1908.

<p>Естественнее тот же призыв слышать от г. Городецкого, которому в его первой книге "Ярь" действительно удалось передать в стихах переживания примитивные, первобытные. Развивая мысль г. Гумилева, г. Городецкий пишет, что "борьба между акмеизмом и символизмом" есть "борьба за землю". Символизм "заполнил мир соответствиями, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов опять роза стала хороша сама по себе" и т. д. На привычном языке такое отношение художника к миру называется не "акмеизмом", а "наивным реализмом", и г. Городецкий, видимо, желает нас вернуть к теориям искусства, имевшим свой успех лет 50 тому назад. Чтобы спорить с ним, пришлось бы повторять доводы, давно прекрасно сформулированные рядом мыслителей, писавших о искусстве, хотя бы Карлом Гроосом. Пришлось бы опять спрашивать: если роза хороша <i>сама по себе</i>, то не лучше ли поставить у себя на столе в стакане с водой живую розу, чем сочинять или читать стихи о ней?</p> <p>Предугадывая неизбежное обвинение в наивном реализме, г. Городецкий уверяет, что акмеизм отличается от реализма "присутствием того химического синтеза, сплавления явления с поэтом, который сниться никакому реалисту не может". Такое уверение остается ничего не значащей</p>	<p>Suena más natural el mismo llamamiento de parte del Sr. Gorodetsky, que en su primer libro <i>Yar</i>⁴⁷⁶ realmente logró transmitir en verso las emociones primitivas y prehistóricas. Desarrollando la idea del Sr. Gumiliov, el Sr. Gorodetsky escribe que "la lucha entre el acmeísmo y el simbolismo" es "la lucha por la tierra". El simbolismo "llenó el mundo de correspondencias, lo convirtió en un fantasma, importante sólo en la medida en que este transluce y brilla con otros mundos, y despreció su alto valor intrínseco. Para los acmeístas, la rosa otra vez es buena por sí misma", etc. En el lenguaje ordinario esta actitud del artista al mundo no se llama "acmeísmo", sino "realismo ingenuo", y el Sr. Gorodetsky, al parecer, quiere que volvamos a las teorías del arte que tuvieron bastante éxito hace 50 años. Para discutir con él, tendríamos que repetir los argumentos bien formulados por una serie de pensadores que escribieron sobre el arte, al menos Karl Groos. Tendría que preguntar de nuevo: si la rosa es buena en sí misma, ¿no es mejor poner una rosa viva sobre una mesa en un vaso de agua que componer o leer poemas al respecto?</p> <p>Anticipándose a la acusación inevitable de realismo ingenuo, el Sr. Gorodetsky insiste en que el acmeísmo difiere del realismo "por la presencia de síntesis química que fusiona los fenómenos con el poeta, que no puede venir a ningún realista ni en el sueño". Esta afirmación sigue siendo una "excusa" sin importancia, porque el autor no ha</p>
---	---

⁴⁷⁶ Городецкий, Сергей, *Ярь: стихи лирические и лиро-эпические*. Санкт-Петербург, Кружок молодых, 1907. Esta edición es famosa también por la portada diseñada por Nikolái Roerich.

"отговоркой", потому что так и не объяснено автором, о каком таком "химическом синтезе" он говорит. Никакой поэт, будь он по убеждениям реалист, символист или акмеист, и не может представить никакое явление иначе, как "сплавленное" с собой. Это зависит уже не от школы, а от той старой истины, что "мир есть мое представление". И как связывается у г. Городецкого проповедь такого субъективизма в поэзии с утверждением, что "роза хороша сама по себе" (значит, независимо "от химического синтеза, сплавливающего" и т. д.), -- тоже остается неизвестно.

Изю всей проповеди акмеистов единственное место, представляющее некоторый намек на мысль, которая может быть плодотворна для поэзии, -- это предложение г. Городецкого, чтобы "новый Адам" (т. е. поэт-адамист) не изменил своей задаче -- "опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух". Нельзя отрицать, что непосредственное творчество истинного поэта, который сумел бы освободиться от всего, сделанного в искусстве до него, сумел бы стать "новым Адамом", могло бы быть значительным. Когда-то такую задачу ставили себе в живописи Сезанн и Гоген. Но оба они на осуществление этой задачи отдали десятки лет, ушли от людей, уединились в пустыне, обрели непосредственный взгляд на мир ценой долгих усилий, тяжелого искусства. Наши акмеисты, спешащие оповестить мир о

explicado de qué tipo de "síntesis química" está hablando. Ningún poeta, aunque sea realista, simbolista o acmeísta por convicción, puede imaginar un fenómeno que no sea "fundido" con él. Esto no depende de la escuela, sino de la verdad ancestral de que "el mundo es mi idea sobre él". ¿Y cómo se une la predicación de tal subjetividad en la poesía del Sr. Gorodetsky con la afirmación de que "la rosa es buena por sí misma" (lo que significa que no importa esta "síntesis química")? Esto tampoco está claro para nosotros.

De todos los sermones de los acmeístas el único lugar que representa algún indicio de una idea que puede ser fructífera para la poesía, es la propuesta del Sr. Gorodetsky sobre el "nuevo Adán" (es decir, poeta-adamista), que consiste en que este no cambie su tarea, "renombrar de nuevo los nombres del mundo y con ello hacer que toda criatura salga del crepúsculo húmedo al aire libre." No se puede negar que el trabajo directo de un verdadero poeta que hubiera podido liberarse de todo lo que se hizo en el arte antes de él, convertirse en un "nuevo Adán", podría haber sido significativo. Una vez tal objetivo en la pintura fue propuesto por Cézanne y Gauguin. Pero ambos dedicaron decenas de años a hacerlo, dejaron la sociedad, se retiraron en el desierto, encontraron una visión directa del mundo a costa de largos esfuerzos y grandes tentaciones. Nuestros acmeístas, que se apresuran a informar al mundo sobre el nacimiento de la nueva escuela, no parecen estar pensando en repetir esta hazaña.

нарождении новой школы, кажется, не думают повторить этот подвиг.

Кроме того, доверие к словам "новых Адамов" подрывается сообщаемым ими перечнем поэтов, которых они признают за своих учителей. В нем названо четыре имени, четыре "краеугольных камня для здания акмеизма": Шекспир, Рабле, Виллон и... Теофиль Готье. Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Рабле в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей *poète impeccable*, в роли предводителя "лесных зверей", -- какая ирония! И что бы ответил сам автор "Emaux et Camées", если бы ему предложили стать во главе такой своры! Упоминанием имени Готье г. Гумилев отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу "Адама", -- только салонная причуда эстетов.

Мы были бы очень рады, если бы могли проверить свои выводы разбором поэтических произведений акмеизма. Но, повторяем, их нет. Г. Городецкий перечисляет ряд поэтов, которых выдает за акмеистов -- М. Зенкевича, В. Нарбута, А. Ахматову, -- поэтов, уже выступавших с отдельными сборниками стихов. В свое время мы разбирали эти стихи (на этих же страницах), но решительно никаких новых путей поэзии в них не нашли. Все трое не лишены дарования, и стихи г-жи Ахматовой весьма дороги нам своей особенной остротой. Но и по содержанию, и по форме

Además, la credibilidad de las palabras de los "nuevos Adanes" se ve socavada por la lista de poetas que reconocen como sus maestros. En esta lista figuran cuatro nombres, cuatro "piedras angulares para el edificio del acmeísmo": Shakespeare, Rabelais, Villon y ... Theophile Gautier. Pudiendo imaginar a Villon y a duras penas a Rabelais como maestros del primitivismo, no podemos agregar a Shakespeare a ellos, y menos a Theophile Gauthier. Theophile Gautier, este *poète impeccable*, en el papel del líder de las "fieras del bosque", ¡qué ironía! ¡Y qué diría el autor de "Emaux et Camées" si se le ofreciera liderar tal manada! Mencionando el nombre de Gauthier Gumiliov rindió homenaje a sus aficiones puramente estéticas y obligó a pensar que el llamamiento a lo primitivo, al espíritu de "Adán" es solo un capricho de los estetas de un salón literario.

Estaríamos muy contentos si pudiéramos comprobar nuestras conclusiones mediante el análisis de las obras poéticas del acmeísmo. Pero, repetimos, no las hay. El Sr. Gorodetsky enumera una serie de poetas, a los que adscribe al círculo de los acmeístas: Mijaíl Zenkévich, Vladímir Narbut, Anna Ajmátova, poetas que ya han publicado distintas colecciones de poemas. A su debido tiempo, ya hemos analizado estos versículos (en las páginas de esta misma revista), pero no hemos encontrado ninguna forma nueva de poesía en ellos. Los tres no están privados de talento, y los poemas de la Sra. Ajmátova son muy queridos por nosotros por su agudeza especial. Pero tanto en el

<p>своих стихов все трое всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько то необходимо, чтобы не быть простыми подражателями. То же самое надо сказать и о стихах, помещенных в журнальчике "Гиперборей" {"Гиперборей". Ежемесячник стихов и критики. СПб., 1912 г., NoNo 1--3 (октябрь--декабрь). Цена отд. No -- 25 к. (прим. авт.)}, который издавался в конце 1912 г. "при непосредственном участии С. Городецкого и Н. Гумилева" и который в своих критических заметках уже употреблял слова "акмеизм" и "адамизм". Есть в "Гиперборее" стихи г. Гумилева о Беато Анджелико⁴, в духе стихотворных характеристик, ставших весьма обычными в нашей жизни после "Леонардо да Винчи" и "Микель-Анджело" Д. Мережковского; есть весьма прозаическое рассуждение в стихах на ту же тему г. Городецкого; есть грубо-реалистические стихотворения г. Зенкевича; есть певучие строфы г-жи Ахматовой; но мы решительно не видим в этих стихотворениях чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются от стихов, которые писались и пишутся поэтами, не зачисляемыми в ряды "акмеистов".</p> <p>Если г. Нарбут решает на смелое сравнение: "Луна, как голова, с которой кровавый скальп содрал закат"⁵; если г. Зенкевич описывает: "Средь нечистот голодная грызня собак паршивых" (стихотв.</p>	<p>contenido como en la forma de sus poemas, los tres se adhieren completamente a lo que se hizo en la poesía ante ellos, aportando solo tanto nuevo como sea necesario para no ser simples imitadores. Debo decir lo mismo sobre los poemas publicados en la revista <i>Hiperbóreo</i> {<i>Hiperbóreo, Poesía y crítica mensual. San Petersburgo, 1912, NoNo 1-3 (octubre-diciembre). Precio por un ejemplar: 25 kopeks. (comentario de Briúsov)</i>}, que se publicó a finales de 1912 "con la participación directa de S. Gorodetsky y N. Gumiliov" y que en sus notas críticas ya utilizaba las palabras "acmeísmo" y "adamismo". En "Hiperbóreo" están los poemas del Sr. Gumiliov sobre Beato Angélico, escritos acorde al espíritu de los retratos poéticos que se han vuelto bastante comunes después de la publicación de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel de D. Merezhkovski; hay un razonamiento en verso — muy prosaico— sobre el mismo tema del Sr. Gorodetsky; hay poemas llenos del realismo grueso del Sr. Zenkévich; hay estrofas melodiosas de la Sra. Ajmátova; pero definitivamente no vemos en estos poemas nada en común que los distinga en un grupo especial, no vemos cómo difieren en su carácter de los poemas que fueron escritos y se escriben por los poetas cuyos nombres no aparecen en las filas de los acmeístas.</p> <p>Si el Sr. Narbut decide formular una comparación audaz: "La luna es como una cabeza de la cual la puesta del sol quitó el cuero cabelludo ensangrentado"⁴⁷⁷, si el Sr. Zenkévich describe "Las peleas hambrientas de los perros sarnosos en</p>
---	---

⁴⁷⁷ Briúsov cita aquí los primeros versos del poema de Narbut dedicado a Gumiliov. El texto completo del poema se puede leer en: Нарбут, Владимир, *Стихи*, Директмедиа (edición electrónica): <https://books.google.es/books?id=wfqMk0XhDH4C> (fecha del último acceso: 10 de diciembre de 2017)

"Посаженный на кол"); если г-жа Ахматова рассказывает, как ее "томила ночь угарная", или уверяет: "Знаю, брата я ненавидела и сестру не предала", -- то можно ли в этом видеть попытку новых Адамов "опять назвать имена мира"?

Не нашли мы никакого акмеизма и в новой книге С. Городецкого "Ива" {Сергей Городецкий. "Ива". Пятая книга стихов. Изд. "Шиповник". СПб., 1913 г. Стр. 256. Ц. 2 р. (прим. авт.)}. В книге есть прекрасные стихотворения (например, циклы "В пене девятого вала" и "Виринеи"), есть (и, к сожалению, немало) стихи плохие, есть, наконец, смелые (и вряд ли нужные) словообразования, как "кобылоптица", "свистоголос", "холодожара", но нет ни "нового химического синтеза", ни нового знания "отношений между объектом и субъектом", -- ничего из того, что требует акмеизм. В "Иве" еще прежний С. Городецкий, поэт с прежними достоинствами своей поэзии, за которые мы его любим, и с прежними ее недостатками.

Мы уверены, или по крайней мере надеемся, что и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и А. Ахматова останутся и в будущем хорошими поэтами и будут писать хорошие стихи. Но мы желали бы, чтобы они, все трое, скорее отказались от бесплодного притязания образовывать какую-то школу акмеизма. Их творчеству вряд ли могут быть полезны их сбивчивые

la bafea" (el poema "Puesto en un palo"⁴⁷⁸); Si la Sra. Ajmátova relata cómo "le torturaba la noche impetuosa", o dice: "Yo sé, odiaba al hermano y no traicioné a la hermana"⁴⁷⁹, ¿es posible ver en estos textos el nuevo intento de Adán de "renombrar de nuevo los nombres del mundo"?

Tampoco encontramos acmeísmo en el nuevo libro de Serguéi Gorodetsky, *Sauce* {Sergei Gorodetsky. "Sauce". El quinto libro de poemas. Ed. "La Rosa Mosqueta". San Petersburgo., 1913. 256. Precio: 2 rublos. (nota de V. Briusov)}. El libro contiene bellos poemas (por ejemplo, los ciclos "en la espuma de la novena ola" y "Virineya"), pero también contiene (y, por desgracia, muchos) poemas malos; por fin hay unos (y casi innecesarios) neologismos como "kobyloptitsa", "svistogolos", "holodozhara", pero no hay ninguna "nueva síntesis química" o nuevos conocimientos sobre "la relación entre el sujeto y el objeto", —nada que requiere el acmeísmo—. En el "Sauce" S. Gorodetsky sigue siendo él mismo, un poeta con las habituales virtudes de su poesía, por las que lo amamos, y con sus defectos también habituales.

Creemos o al menos esperamos que tanto Nikolái Gumiliov como Serguéi Gorodetsky o Anna Ajmátova seguirán siendo en el futuro buenos poetas y escribirán buena poesía. Pero deseáramos que ellos, los tres, prefirieran abandonar la ambición infructuosa de formar una escuela de acmeísmo. Sus teorías inconsistentes difícilmente pueden ser útiles para su creatividad, y para el desarrollo de otros poetas jóvenes la predicación

⁴⁷⁸ El texto completo del poema: Зенкевич, Михаил; Зенкевич, Сергей; Озеров, Лев, *Сказочная эра*, Москва, Школа-Пресс, 1994, p.93.

⁴⁷⁹ Fragmentos del poema *Помолись о нищей, о потерянной (Reza por la mendiga, por la perdida...)*. El texto completo se puede encontrar en Ахматова, Анна, *Четки*: <https://books.google.es/books?id=JdfRAAAQBAJ> (fecha del último acceso: 10 de diciembre de 2017)

теории, а для развития иных молодых поэтов проповедь акмеизма может быть и прямо вредна. Уже теперь г. Городецкий раздает в своей статье кружковские аттестаты чуть ли не на гениальность тем молодым поэтам, которые удовлетворяют его теориям, что, конечно, может соблазнить "малых сих". Писать же стихи, применяясь к заранее выработанной теории, притом столь неосновательной, как теория акмеизма, -- злейшая опасность для молодых дарований.

Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма. Исчезнет самое имя его, как забылось, например, название "мистического анархизма", движения, изобретенного лет 6--7 тому назад г. Георгием Чулковым⁷.

del acmeísmo puede ser directamente dañina. Incluso ahora Gorodetsky entrega en su artículo los "certificados de genialidad" a los poetas jóvenes que cumplan con sus teorías, que, por supuesto, puede "hacer tropezar a alguno de estos pequeños". Y escribir los poemas ajustándolos a una teoría preconcebida, además tan injustificada como la teoría del acmeísmo, es el mayor peligro para los jóvenes talentos.

Sin embargo, es poco probable que este peligro dure. Lo más probable es que dentro de un año o dos no haya ningún acmeísmo. Su propio nombre desaparecerá, como, por ejemplo, el nombre de "anarquismo místico", un movimiento inventado hace 6 o 7 años por Georgi Chulkov.

Futurismo: Una bofetada al gusto del público. (David Burlyuk, Alekséi Kruchenykh, Vladimir Mayakovski, Velimir Jlébnikov)⁴⁸⁰

Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников. *Пощечина общественному вкусу*⁴⁸¹.

Es el primero —y quizás el más famoso— manifiesto de los futuristas rusos, del que ya hemos hablado extensamente en el capítulo III de este trabajo. Aquí reproducimos la traducción al español realizada por Juan Bonilla, siendo esta la más exacta de las que hemos podido encontrar. A pesar de ello, tenemos que añadir a ella algunos comentarios para aclarar algunos fragmentos perdidos en castellano.

Original en ruso	Traducción al español
<p>Читающим наше Новое Первое Неожиданное. Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно. Академия и Пушкин — непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности.</p> <p>Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.</p> <p>Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?</p>	<p>A quienes lean nuestra Nueva Primera Proclama Inesperada. Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal. El pasado es estrecho. La Academia y Pushkin menos comprensibles que los jeroglíficos. Pushkin, Dostoievski, Tolstói, etcétera, etcétera, deben ser arrojados por la borda del vapor del Tiempo Presente.</p> <p>Quien no olvida su primer amor no vivirá el último.</p> <p>¿Quién será tan crédulo para entregarle su último amor a la perfumada lujuria de Bálmont? ¿Acaso encontrará allí un reflejo del valeroso ánimo del día de hoy? ¿Quién será tan cobarde que no se atreverá a arrancar la coraza de papel del negro</p>

⁴⁸⁰ Versión española citada por: Bonilla, Juan, *Prohibido entrar sin pantalones*, Barcelona, Seix Barral, 2013, págs. 26-27. Aunque esta traducción del manifiesto en general transmite el *skopos* del texto, hemos considerado importante indicar algunas inexactitudes de ella (texto subrayado en la versión rusa y española) y dar las explicaciones correspondientes en comentarios.

⁴⁸¹ Бурлюк, Давид; Бурлюк, Николай; Крученых, Алексей; Кандинский, Василий; Лившиц, Бенедикт; Маяковский, Владимир; Хлебников, Велимир; *Пощечина общественному вкусу*, Москва, Издательство Г. Л. Кузьмина, 1912. Con la nueva ortografía, citado por: Бродский, Николай; Сидоров, Николай. *Литературные манифесты: От символизма до "Октября"* [Переиздание 1924-го года], Москва, Аграф, 2001, p. 129.

<p>Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот? Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. Всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч., и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным. С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!.. Мы приказываем чтить права поэтов:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами. (<u>Слово — новшество</u>). 2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку. 3. С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами, Венок грошовой славы. 4. Стоять на глыбе слова "мы" среди моря свиста и негодования. <p>И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших "Здравого смысла" и "хорошего вкуса", то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (<u>самовитого</u>) Слова.</p>	<p>frac del guerrero Briúsov? ¿Encontrará allí acaso la aurora de una belleza desconocida? Lavaos las manos que hayan tocado la porquería⁴⁸² de los libros escritos por intocables como Leonid Andréiev⁴⁸³. Todos esos Máximos Gorkis, Kuprins, Bloks, Sologubs, Révizovs, Averchenkos, Chornys, Kuzmins, Bunins, etcétera, etcétera; sólo necesitan parcelas donde levantar sus chalets a la orilla de un río⁴⁸⁴. Así recompensas el destino a los sastres. ¡De la altura de los rascacielos miramos su pequeñez!... Exigimos que se respeten los siguientes derechos de los poetas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ampliar el volumen de su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas.⁴⁸⁵ 2. Rechazar el odio invencible al idioma que existía antes de ellos. 3. Arrancar con horror de sus orgullosas frentes la corona de gloria de a centavo tejida de varas de abedul propias de las saunas.⁴⁸⁶ 4. Tenerse de pie en la roca de la palabra "nosotros" en medio del mar de silbidos y ultrajes. <p>Y si bien por ahora persisten en nuestro verso las sucias huellas de su "sentido común" y "buen gusto", ya también, por primera vez, brilla en ellos el Relámpago de la Nueva Belleza Futura de la Palabra Autosuficiente⁴⁸⁷.</p>
--	--

⁴⁸² En el original, "El moho mucilaginoso".

⁴⁸³ En el original, "por los innumerables Leonids Andréievs"

⁴⁸⁴ Esta traducción no es exacta. En original: "solo necesitan su dacha a la orilla de un río". No era una acusación de avaricia, solo de la escala y la mezquindad de sus intereses.

⁴⁸⁵ El texto entre paréntesis omitido en la traducción: "(La palabra es una innovación)".

⁴⁸⁶ El final de la frase omitido en la traducción: "creada por vosotros".

⁴⁸⁷ El texto entre paréntesis omitido en la traducción: "(Autogenerada)".

Futurismo: La palabra como tal. Velimir Jlébnikov, Alekséi Kruchenykh.⁴⁸⁸

Велимир Хлебников, Алексей Крученых. Слово как таковое.

En septiembre de 1913 en Moscú la editorial EUY (ЕУЫ), creada por y para los simbolistas rusos, publica un folleto de 15 páginas, escrito por Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchenykh e ilustrado por Olga Rózanova bajo el nombre de *La palabra como tal* (*Слово как таковое*). En este folleto aparece el manifiesto *Sobre las obras de arte* y una serie de poemas. En los trabajos de teoría y crítica literarias, tanto en Rusia como en España, muchas veces se confunde este manifiesto con *La declaración de la palabra como tal* (*Декларация слова, как такового*) de Kruchenykh⁴⁸⁹ también conocido como *Una higa para los gansos sosos* (en ruso, *Кукиш пошлякам*), publicado unos meses antes y luego republicado, con algunas correcciones y ampliaciones, bajo el nombre *Declaración del idioma zaum* (*Декларация заумного языка*) en 1921⁴⁹⁰; a su vez, ambos manifiestos se confunden con el artículo de Shklóvski que tiene el mismo nombre (*La palabra como tal, слово как таковое*).

En este trabajo reproducimos estos textos para desenredar esta gran confusión (más que entendible) de la ciencia literaria española.

Original en ruso	Traducción al español
О художественных произведениях 1. Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание, В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).	Sobre las obras del arte 1. ¡Para escribir y ver en un abrir y cerrar de ojos! (Canto, chapoteo, danza, la destrucción de las estructuras torpes, el olvido, el aprendizaje, Velimir Jlébnikov, Alexéi Kruchenykh, Elena

⁴⁸⁸ En el original, "El moho mucilaginoso".

⁴⁸⁸ En el original, "por los innumerables Leonids Andréievs"

"

⁴⁸⁹ Esta traducción no es exacta. En original: "solo necesitan su dacha a la orilla de un río". No era una acusación de avaricia, solo de la escala y la mezquindad de sus intereses. orilla de un río". No era una acusación de avaricia, solo de la escala y la mezquindad de sus intereses.

<p>2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц, в живописи Бурлюк, К. Малевич).</p> <p>У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:</p> <p>По небу полуночи ангел летел И тихую песню он пел...</p> <p>Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на</p> <p>па-па-па пи-пи-пи ти-ти-ти и т. п.</p> <p>Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец иного звука и словосочетания:</p> <p>дыр, бул, щыл, убещур скуп вы со бу р л эз</p> <p>(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина).</p>	<p>Guró; en la pintura, Vladímir Burlyuk y Olga Rózanova).</p> <p>2. Para escribir y leer de forma más incómoda que las botas sucias o un camión en la sala de estar (un conjunto de nodos, ligamentos, bucles y parches, la superficie astillada y rugosa). En la poesía David Burlyuk, Vladimir Mayakovski, Nikolái Burlyuk y Benedikt Lívshits, en la pintura Vladímir Burlyuk, Kazimir Malevich).</p> <p>Los escritores anteriores a nosotros tenían una instrumentación bastante diferente, por ejemplo:</p> <p>A medianoche, un ángel volaba Y una canción apacible cantaba...</p> <p>Aquí el color dan los desangrados sonidos de ca.. pa.. Como las imágenes escritas con kisel y leche no pueden satisfacernos, tampoco nos satisfacen los poemas construidos sobre</p> <p>pa-pa-pa ca-ca-ca ti-ti-ti etc.,</p> <p>Una persona sana con tal comida solo alterará el estómago. Dimos una muestra de otro sonido y otras frases:</p> <p>Dyr bul schil ubish schur skum vy so bu r l ez.</p>
---	--

<p>Не безголосая, томная, сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила..), а грозное баячь:</p> <p>Каждый молод, молод, молод, В животе чертовский голод. Так идите же за мной... За моей спиной Я бросаю гордый клич Этот краткий спич! Будем кушать камни, травы, Сладость, горечь и отравы. Будем лопать пустоту, Глубину и высоту. Птиц, зверей, чудовищ, рыб, Ветер, глины, соль и зыбь. (Д. Бурлюк)</p> <p>До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный).</p> <p>Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому.</p> <p>В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!) честная. (гм!.. гм!..), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец, сочная, колоритная вы... (кто там? Входите!). Правда, в последнее время женщину старались превратить в вечно женственное, прекрасную даму, и таким образом юбка делалась мистической (это не должно смущать непосвященных, - тем более!..). Мы</p>	<p>(Por cierto, en estos cinco versos hay más ruso y nacional que en toda la poesía de Pushkin).</p> <p>No un caramelo mudo, lánguido, cremoso de la poesía (solitario de cartass... passta de dulce...), sino un terrible <i>bayach</i>:</p> <p>Cada joven, joven, joven Tiene hambre del diablo. Pues seguidme... a espaldas Lanzo yo un grito noble, Este rápido discurso: ¡Devoramos piedras, hierbas, La dulzura del veneno, Lo amargo, lo vacío, Lo profundo de las cimas, Fieras, pájaros y peces Viento, sal, marullos, barro! (David Burlyuk)</p> <p>Antes al lenguaje poético se planteaban los siguientes requisitos: claro, limpio, honesto, sonoro, agradable (dulce) para el oído, expresivo (convexo, colorido, jugoso).</p> <p>Al caer en el tono eternamente lúdico de nuestros críticos, podemos continuar sus opiniones sobre el lenguaje, y notaremos que todas sus demandas (¡oh, horror!) son más aplicables a una mujer como tal que a un lenguaje como tal.</p> <p>De hecho: clara, limpia (¡oh, por supuesto!) honesta (Ejem, ejem...), sonora, agradable, dulce (¡cierto!), y, por último, jugosa y colorida... (¿quién es? ¡Entre, por favor!).</p> <p>Sin embargo, en los últimos años a las mujeres han tratado de transformarlas en el eterno femenino, en una bella dama, por lo que sus</p>
--	---

<p>же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.</p> <p>Из вышеизложенного видно, что до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой "душе" (загадке духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками "Психее", то она умерла в одиночестве, и теперь в нашей власти создать любую новую... Захотим ли?</p> <p>Нет!..</p> <p>Пусть уж лучше поживут словом как таковым, а не собой. Так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы отцов, коим и посвящаю следующее стихотворение:</p> <p>поскорее покончить недостойный водевиль - о, конечно этим никого не удивишь. жизнь глупая шутка и сказка старые люди твердили... нам не нужно указки и мы не разбираемся в этой гнили...</p> <p>Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и</p>	<p>faldas se convirtieron en algo místico (esto no debe confundir a los inocentes, ni mucho menos). Creemos que el lenguaje debe ser, sobre todo, el lenguaje, y si tiene que parecerse a algo, que sea esto más bien una sierra o una flecha envenenada de un indígena.</p> <p>De lo expuesto anteriormente es evidente que antes de nosotros los lenguacreadores especulaban demasiado sobre el "alma" humana (el enigma del espíritu, la pasión y los sentimientos), pero sabían muy poco que los <i>bayachis</i> crean el alma. Y dado que nosotros, <i>bayachis</i> y <i>budetliane</i>, pensamos más en las palabras que sobre la "Psique", manoseada por nuestros predecesores, esta murió sola, y ahora en nuestro poder está crear cualquier Psique nueva... ¿Lo queremos? ¡No!</p> <p>Que vivirán de acuerdo con la palabra como tal, y no consigo mismo. Así podemos resolver (sin cinismo) muchos problemas fatales de los padres, a quienes yo dedico el siguiente poema:</p> <p>terminar cuanto antes el vaudeville indigno... Oh, por supuesto esto no es sorprendente para nadie. la vida es una broma estúpida y un cuento de hadas, las personas mayores decían ... no necesitamos punteros y no entendemos esta podredumbre...</p> <p>Los artistas budetliane usarán las partes del cuerpo, los cortes y los budetliane lenguacreadores las palabras despedazadas, semipalabras y sus combinaciones ingeniosas y</p>
--	---

<p>этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье "Новые пути слова") (в книге "Трое"). Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до нас, а равно и напудренным эгопшютистам (см. "Мезонин поэзии").</p> <p>Любят трудиться бездарности и ученики. (Трудолюбивый медведь Брюсов, пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев), это же относится и к читателю.</p> <p>Речетворцы должны бы писать на своих книгах: прочитав, разорви!</p> <p>1913</p>	<p>caprichosas (el idioma zaum). Con esto se logra la más alta expresividad, y esto caracteriza el lenguaje de la intrépida contemporaneidad, que destruye la lengua congelada del pasado (Para más información sobre esto, véase mi artículo "Nuevos caminos de la palabra") (en el libro "Los tres"). Este impresionante artificio es ajeno e incomprensible para la descolorida literatura que existía antes de nosotros, así como para los <i>egopshyutistas</i> empolvados (veáse "el mezzanine de la poesía") se desvaneció.</p> <p>A los mediocres y a los discípulos les encanta trabajar (el diligente oso Briúsov, Tolstoi, que reescribía y pulía cinco veces sus novelas, Gógol, Turguénev), y lo mismo se aplica al lector.</p> <p>Los lenguacreadores deberían de escribir en sus libros: ¡Después de leer, rómpelo en pedazos!</p> <p>1913</p>
---	---

Futurismo: Declaración de la palabra como tal (1913)⁴⁹¹ y Declaración del idioma zaum (1921) de Aleksei Kruchenykh

Алексей Крученых. Декларация слова, как такового (Кукиш пошлякам, 1913)⁴⁹² и Декларация заумного языка (1921)⁴⁹³

Este texto, también conocido como *Una higa para los gansos sosos*⁴⁹⁴ (en ruso, *Кукиш пошлякам*) fue uno de los pilares del movimiento futurista ruso. Las discusiones sobre la resurrección de la *Palabra como tal* eran muy características para los años 1912-1914, no solo para los futuristas, sino también en los círculos de los acmeístas e incluso simbolistas, y luego se plasmaron en el desarrollo de muchos postulados teóricos del formalismo ruso (Por ejemplo, el artículo *La resurrección de la Palabra* de Shklovski, también traducido en este trabajo). La importancia de este texto fue tal que en el año 1921 se publica la nueva versión del mismo, bajo el nombre *Declaración del idioma zaum*, un poco ordenada y ampliada.

Nuestra traducción en este caso está parcialmente basada en otra traducción, publicada en el libro de José Sarmiento *La poesía fonética*⁴⁹⁵. Sin quitar el indudable mérito de traducir este difícilísimo texto, la traducción de Sarmiento contiene bastantes inexactitudes. Por ejemplo, en el texto de Sarmiento leemos: "El lirio es bello, pero horroroso, la palabra lirio usada y 'violada'"⁴⁹⁶, aunque en el original se dice: "El lirio es bello, pero la palabra 'lirio' es fea, por estar desgastada y 'violada'".

A pesar de estas inexactitudes y, por lo visto, por no tener alternativa en castellano el texto de Sarmiento se cita (muchas veces sin indicar la fuente) en otros libros, por ejemplo en la edición electrónica de *Ruidos y susurros de las vanguardias: Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*.

En este trabajo intentamos ofrecer nuestra propia versión, algo mejorada, de la traducción de este clásico texto.

de sus intereses.

⁴⁹¹ El texto entre paréntesis omitido en la traducción: "(La palabra es una innovación)".

⁴⁹¹ El final de la frase omitido en la traducción: "creada por vosotros".

⁴⁹¹ El texto entre paréntesis omitido en la traducción: "(Autogenerada)". (Autogenerada)".

: Крученых, Алексей, *Декларация слова, как такового*, Петроград, Свѣт, 1913.

⁴⁹³ Крученых, Алексей, *Декларация заумного языка*, Баку, 1921. (hoja volante, 30,2x25 cm)

⁴⁹⁴ *Ruidos y susurros de las vanguardias: Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Preparado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia. Valencia: Universidad de Valencia, 2004 (<http://studylib.es/doc/5867729/ruidos-y-susurros-de-las-vanguardias>). Fuente consultado: noviembre 2017)

⁴⁹⁵ Sarmiento, José Antonio. *La poesía fonética*. Madrid: Ed. Poesías Libertarias, 1991. págs. 111-112.

⁴⁹⁶ Ibid, p.111.

Original en ruso	Traducción al español
<p>4) мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд, и т. д.)</p> <p>5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.</p> <p>2) согласныя дают быт, национальность, тяжесть, гласныя — обратное — вселенский язык. Стихотворение ив однех гласных:</p> <p>о е а и е и а е е</p> <p>3) стих дает (бессознательно и сознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка)</p> <p>Одинаковыя гласныя и согласныя, будучи заменены чертами, образуют</p>	<p>4)⁴⁹⁷ El pensamiento y la palabra van con retraso respecto a lo inspirado, por eso el artista es libre de expresarse no solamente en la lengua común (conceptos), sino también en su lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga sentido definido (no fijado), el idioma <i>zaum</i>. La lengua común ata, la libre permite expresarse plenamente (ejemplo: go osneg kayd, etc.).</p> <p>5) las palabras mueren, el mundo es eternamente joven. El artista ha visto el mundo de una forma nueva y, como Adán, atribuye a toda cosa su nombre. Un lirio es bello, pero la palabra "lirio" es fea, por estar desgastada y "violada". Por eso llamo al lirio eoui: así se reestablece la pureza inicial.</p> <p>2) Las consonantes ofrecen la vida práctica, la nacionalidad, el peso; las vocales, al contrario, son la lengua universal. Un poema compuesto únicamente de vocales:</p> <p>о е а и е и а е е.</p> <p>3) El verso ofrece (inconscientemente) las series de vocales y consonantes. Estas series son inviolables. Más vale reemplazar una palabra por otra no por el sentido, sino por el sonido (lyki - myki - kyka).</p> <p>Vocales y consonantes semejantes, reemplazadas por trazos forman dibujos que son inviolables (por ejemplo: III-I--I-III).</p>

⁴⁹⁷ La numeración caótica de las estipulaciones formaba parte de la expresividad transracional del texto original.

<p>рисунки, которые неприкосновенны (напр — III—I—I—III)</p> <p>Поэтому переводить с одного языка на др. нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие д. с. п. переводы — только подстрочники; как художественные произведения, они — грубейший вандализм.</p> <p>1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.</p> <p>6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (сдвиг)</p> <p>7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — "неприятное для слуха" — ибо нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример дыр бул щыл и. д.</p> <p>8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля.</p>	<p>Por eso es imposible traducir de una lengua a otra, se puede simplemente escribir el poema en letras latinas y ofrecer una traducción literal. Las traducciones existentes no son más que palabra por palabra, y en calidad de las obras de arte son un vandalismo de lo más salvaje.</p> <p>1) Una nueva forma verbal crea un contenido nuevo y no lo contrario.</p> <p>6) Ofreciendo nuevas palabras, aporto un contenido nuevo donde todo comienza a deslizar (¡stvig!: decalaje)</p> <p>7) En el arte puede haber disonancias no resueltas, lo "desagradable al oído" ya que en nuestra alma existe una disonancia por la cual se resuelve precisamente la primera. Ejemplo: дыр бул шчыл, etc...</p> <p>8) Con todo esto el arte no se limita, sino que adquiere nuevos campos.</p>
<p>ДЕКЛАРАЦИЯ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА⁴⁹⁸</p> <p>1. Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.).</p>	<p>LA DECLARACIÓN DEL IDIOMA ZAUM</p> <p>1. El pensamiento y la palabra van con retraso respecto a lo inspirado, por eso el artista es libre de expresarse no solamente en la lengua común (conceptos), sino también en su lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga sentido definido (no fijado), el idioma <i>zaum</i>. La lengua común ata, la libre permite expresarse plenamente (ejemplo: go osneg kayd, etc.).</p>

⁴⁹⁸ Крученых, Алексей, *Декларация заумного языка*, Баку, 1921 (hoja volante, 30,2x25 cm). El texto está reproducido en varias ediciones, por ejemplo electrónicamente en: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm> (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2017).

<p>2. Заумь — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).</p> <p>3. Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — неопределимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Иллайяли; Авоська да Небоська и т. д.</p> <p>4. К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или вовне): б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой-то этакий, у него четырехугольная душа, — здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч., например: Ойле Блеяна, Мамудя, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин, Глупышкин, — здесь ясна и определена их значимость).</p> <p> с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство)...</p> <p> д) Когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, мистика, любовь. (Голоса, восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет,</p>	<p>2. Zaum es la forma inicial de la poesía (tanto histórica como individualmente). En primer lugar existe una emoción rítmico-musical, un pre-sonido (un poeta debe apuntarlo, porque en el trabajo futuro se puede olvidar de ello).</p> <p>3. El habla del zaum produce la pre-imagen del zaum (y al revés), indefinible con precisión, por ejemplo los amorfos buka, Gorgo, Mormo; La brumosa belleza de Illayali; los Avoska y Neboska⁴⁹⁹, y así sucesivamente.</p> <p>4. Al idioma del zaum se recurre: a) cuando el artista da unas imágenes que aún no están completamente definidas (dentro o fuera de él): б) cuando uno no quiere nombrar un objeto, pero solo dar un toque, una característica zaum: este es tal y aquel y tiene el alma cuadrangular —aquí hay una palabra común con un significado zaum—. Esto incluye los nombres ficticios de los personajes, nombres de pueblos, lugares, ciudades, etc., por ejemplo: Oile Bleana, Mamudia, Vudras y Baryba Svidrigailov, Karamazov, Chíchikov, etc. (pero no alegóricos, tales como: Právdin, Glupíshkin, - aquí está claro y su significado está determinado)⁵⁰⁰.</p> <p> с) Cuando pierden la razón (odio, celos, ira) ...</p> <p> д) Cuando no lo necesitan - éxtasis religioso, misticismo, amor. (Voces, exclamaciones, interjecciones, ronroneo, canto, balbuceo, nombres diminutivos, apodos - tal zaum es</p>
---	--

⁴⁹⁹ Los personajes de los cuentos y fábulas populares rusos, dos hermanos cuyos nombres se puede traducir como "Quizasito y Puedeserito".

⁵⁰⁰ Todos estos nombres Aparecen en las obras clásicas de la literatura rusa. Právdin y Glupíshkin son "señor Verdad" y "señor Tontito", el resto de los nombres solo son juegos fonéticos y onomatopeyas que puedan contribuir a la imagen del personaje.

<p>ласкательные имена, прозвища, — подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений.)</p> <p>5. Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).</p> <p>6. Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др.</p> <p>7. Заумь — самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван — эвое и др.</p> <p>Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.</p>	<p>abundante en los textos de los escritores de todas las corrientes literarias).</p> <p>5. El zaum despierta y da libertad a la imaginación creativa, sin insultarla con nada concreto. El significado de la palabra se acorta, se retuerce, se petrifica; pero el zaum es salvaje, ardiente, explosivo (paraíso salvaje, lenguas ardientes, carbón en llamas).</p> <p>6. El zaum es el arte más conciso, tanto por la duración del camino de la percepción a la reproducción, como en su forma, por ejemplo: Kuboa (Gamsun), Ho-bo-ro y otros.</p> <p>7. El zaum es el arte más universal, aunque el origen y el carácter inicial del mismo puede ser nacional, por ejemplo: hurra, evan - evoe⁵⁰¹, etc.</p> <p>Las creaciones del zaum pueden crear un lenguaje poético universal, nacido orgánicamente, y no artificialmente como el esperanto.</p>
--	--

⁵⁰¹ Se refiere al grito de los ritos religiosos místicos dedicados a Baco.

Futurismo: Velimir Jlébnikov, Benedikt Livshits. A la llegada de Marinetti a Rusia.

Велимир Хлебников, Бенедикт Лившиц. На проезд Маринетти в Россию.⁵⁰²

La llegada de Marinetti a Rusia en enero de 1914 fue percibida por muchos futuristas rusos como una invasión en su territorio. El futurismo ruso siempre estaba vinculado hasta cierto punto con el nacionalismo cultural y la búsqueda de las raíces folclóricas y el "verdadero" idioma ruso, a veces rozando la xenofobia (a pesar de la variopinta composición étnica y cultural del círculo de los futuristas rusos), y en este sentido la influencia del futurismo internacional incluso se percibía como algo supérfluo y ajeno.

Como decía Benedikt Lívshits, "llegamos a la convicción de que Marinetti está considerando su viaje a Rusia como una visita del jefe de una organización a una de sus sucursales. A esto se le debía dar un rechazo decisivo: no solo no nos considerábamos una ramificación del futurismo occidental, sino que también con una buena razón pensábamos que en muchos aspectos superábamos a nuestros homólogos italianos".⁵⁰³

Original en ruso	Traducción al español
Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы. Люди не желающие хомута на шее будут, как и в позорные дни Верхарна и Макса	Hoy en día algunos indígenas y el pueblo italiano del Neva por razones personales caen a los pies de Marinetti, traicionando el primer paso del arte ruso por el camino de la libertad y el honor, e inclinan el noble cuello de Asia bajo el yugo de Europa. Las personas que no quieren un yugo en sus cuellos, como en los días infames de

⁵⁰² Primera publicación: cuartilla impresa en San Petesburgo el 1 (14) de febrero de 1914. Citado por: Лившиц, Бенедикт, *Полтораглазый стрелец*, Ленинград, Изд-во писателей, 1933, p. 215.

⁵⁰³ Лившиц, Бенедикт, *Полтораглазый стрелец* (составитель М. Гаспаров), Москва, Художественная литература, 1991, p. 165. Texto original en ruso: " мы пришли к убеждению, что Маринетти смотрит на свое путешествие в Россию как на посещение главою организации одного из ее филиалов. Этому следовало дать решительный отпор: мы не только не считали себя ответвлением западного футуризма, но и без оснований полагали, что во многом опередили наших итальянских собратьев."

<p>Линдера, спокойными созерцателями темного подвига. Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.</p> <p>Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!</p> <p>Кружева холопства на баранах гостеприимства.</p> <p>1913</p>	<p>Verhaeren y Max Linder, estarán tranquilamente contemplando esta infame hazaña. Los hombres de la libertad permanecen fuera del círculo. Recuerdan la ley de la hospitalidad, pero estiran su arco y su frente está enojada.</p> <p>Extranjero, ¡recuerda el país adonde viniste!</p> <p>Fuera los cordones de servidumbre de las ovejas de la hospitalidad...</p> <p>1913</p>
---	---

Futurismo: Sadok Sudei – II⁵⁰⁴

Esta edición es la sucesora de la primera, Sadok Sudei – I, publicada en 1910. El libro en muchos aspectos repite la primera edición, también está impreso sobre el papel de empapelar y ricamente ilustrado; contiene las obras del mismo grupo de autores. En esta edición los participantes de la corriente están resumiendo las ideas y los hallazgos principales de su actividad literaria de los primeros años de la existencia del grupo.

Original en ruso ⁵⁰⁵	Traducción al español
<p>Находя все нижеизложенные принципы цельновыраженными в первом "Садке судей" и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и Ко, футуристов, — мы тем не менее считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.</p> <p>Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны, в следующем порядке:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.	<p>Encontrando todos los siguientes principios plenamente expresados en el primero <i>Sadok Sudei</i>, —y tras haber ya presentado anteriormente a los futuristas, ricos solo en el sentido de Mettsl & Co.— nosotros, sin embargo, creemos que este camino ya está recorrido. Y, dejando el desarrollo del mismo a aquellos que no tienen tareas nuevas, usamos cierta forma de ortografía para centrar la atención de todos en las nuevas tareas que se abren ante nosotros.</p> <p>Presentamos por primera vez los nuevos principios de la creatividad, claros para nosotros, en el siguiente orden:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Hemos dejado de considerar la construcción de palabras y la pronunciación de las palabras de acuerdo con las reglas gramaticales, solo viendo en las letras las guías del habla. Aflojamos la sintaxis.2. Comenzamos a adjuntar el contenido a las palabras de acuerdo con sus características visuales y fonémicas.

⁵⁰⁴ Бурлюк, Давид; Гуро, Елена; Бурлюк, Николай; Маяковский, Владимир; Низен, Екатерина; Хлебников, Велимир; Лившиц, Бенедикт; Крученых, Алексей, *Садок Судей – II*, Санкт-Петербург, Журавль, тип. т-ва "Наш век", 1913.

⁵⁰⁵ Бродский, Николай; Сидоров, Николай. *Литературные манифесты: От символизма до "Октября"* [Переиздание 1924-го года], Москва, Аграф, 2001, p.130-132.

<p>3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.</p> <p>4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.</p> <p>5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:</p> <p>а) Считая частью неотделимой произведения его помарки и вишетки творческого ожидания.</p> <p>б) В почерке полагая составляющую поэтического импульса.</p> <p>в) В Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) "самописьма".</p> <p>6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.</p> <p>7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах.</p> <p>8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.</p> <p>9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.</p> <p>10. Богатство словаря поэта — его оправдание.</p> <p>11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.</p>	<p>3. Hemos entendido el papel de los prefijos y sufijos.</p> <p>4. En nombre de la libertad personal, negamos la ortografía.</p> <p>5. Caracterizamos sustantivos no solo con adjetivos (como lo hacían habitualmente ante nosotros), sino también con otras partes del discurso, con letras y números separados:</p> <p>a) Considerando como una parte inalienable de la obra las manchas y viñetas con el contenido creativo.</p> <p>b) Viendo en el estilo caligráfico el componente del impulso poético.</p> <p>c) En Moscú, por lo tanto, publicamos los libros (autógrafos) de "autoescritura".</p> <p>6. Hemos destruido los signos de puntuación, por eso el papel de la masa verbal por primera vez está destacada y analizada.</p> <p>7. Entendemos los vocales como tiempo y espacio (la naturaleza de la aspiración), los consonantes son pintura, sonido y olor.</p> <p>8. Hemos aniquilado los ritmos. Jlébnikov presentó un nuevo metro poético: una palabra viva del habla coloquial. Dejamos de buscar dimensiones en los libros de texto: cada movimiento da luz a un nuevo ritmo libre para el poeta.</p> <p>9. Utilizamos la rima delantera (David Burlyuk), la rima intermedia, inversa (Mayakovski) desarrolladas por nosotros.</p> <p>10. La riqueza del diccionario del poeta es su exculpación.</p> <p>11. Consideramos que la palabra es el creador del mito; la palabra, muriendo, da a luz a un mito y viceversa.</p>
--	--

<p>12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.</p>	<p>12. Estamos a merced de nuevos temas: cantamos la inutilidad, la insensatez y el misterio de la insignificancia impotente.</p>
<p>13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.</p>	<p>13. Despreciamos la gloria; conocemos los sentimientos que no existían antes de nosotros.</p>
<p>Мы новые люди новой жизни.</p>	<p>Somos personas nuevas de la vida nueva.</p>

Futurismo: Víctor Shklovski. *La resurrección de la palabra.*

Виктор Шкловский. *Воскрешение слова*⁵⁰⁶

Este artículo de Shklovski, junto con su trabajo *El arte como artificio*, se considera como una de las más tempranas obras fundamentales del formalismo ruso. Lamentablemente, en la literatura española este texto no se reproduce completamente (algunos fragmentos se pueden encontrar en el libro de Mercedes Rodríguez Pequeño, *Teoría de la literatura eslava*,⁵⁰⁷ y no estaba incluido en la magnífica selección de textos del formalismo ruso realizado por Tzvetan Todorov⁵⁰⁸.

Aquí intentamos rellenar este vacío.

Original en ruso	Traducción al español
<p><i>Слово-образ и его окаменение. Эпитет как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуризма с приемами общего языка мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов.</i></p>	<p><i>La palabra-imagen y su petrificación. El epíteto como un medio para revitalizar la palabra. La historia del epíteto es la historia del estilo poético. El destino de las obras de los artistas de la palabra de antaño es el mismo que el de la palabra misma: hacen el camino de la poesía a la prosa. Muerte de las cosas. La tarea del futurismo es la resurrección de las cosas y devolver al hombre la experiencia de vivir el mundo que le rodea. La conexión entre las técnicas de la poesía futurista y los métodos del lenguaje común del pensamiento. El lenguaje semiinteligible de la poesía antigua. El lenguaje de los futuristas.</i></p>
<p>Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас</p>	<p>La creatividad poética más antigua del hombre fue la creación de palabras. Ahora las</p>

⁵⁰⁶ Primera publicación: Шкловский, Виктор, *Воскрешение слова*, Санкт-Петербург, тип. 3.Соколинского, 1914. Citado por Шкловский, Виктор, *Гамбургский счет*, Статьи-воспоминания-эссе. Москва, Советский писатель, 1990. págs. 36-41

⁵⁰⁷ Rodríguez Pequeño, Mercedes, *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995, p. 25.

⁵⁰⁸ Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A., 1976, p. 68.

<p>слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо, образно. Всякое слово в основе — троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова — "меритель"; горе и печаль — это то, что жжет и палит; слово "enfant" (так же, как и древне русское — "отрок") в подстрочном переводе значит "неговорящий". Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке. И часто, когда добираешься до теперь уже потерянного, стертого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет.</p> <p>Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и не дослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) формы перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не "узнать" привычное слово.</p>	<p>palabras están muertas y la lengua parece un cementerio, pero la palabra recién nacida estaba viva, imaginativa. Cada palabra se basa en un tropo. Por ejemplo, el mes: el significado original de esta palabra es "mesurar"; dolor y tristeza es lo que quema y hornea⁵⁰⁹; la palabra "infante" (así como el antiguo ruso <i>otrok</i>, adolescente) en la traducción literal significa "él que no habla". Hay tantos ejemplos de ello como palabras hay en una lengua. Y a menudo, cuando llegas a la imagen borrada, una vez colocada en la base de la palabra, te sorprende su belleza, la belleza que existía y que ya no existe.</p> <p>Las palabras utilizadas por nuestro pensamiento en lugar de conceptos generales, cuando sirven, por así decirlo, en calidad de los signos algebraicos y por ello deben ser antimetafóricas, o cuando se usan en el lenguaje cotidiano, no se pronuncian completamente y no se oyen, se han convertido en algo común, y sus formas —la interior (metafórica) y la exterior (sonora)— ya no se viven y no se sienten. No experimentamos lo cotidiano, no lo vemos, sino que lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones, nos es difícil ver un error durante la corrección de un libro, especialmente si está escrito en una lengua que conocemos bien, porque no podemos obligarnos a ver, a leer y no "reconocer" la palabra a la que estamos tan acostumbrados.</p>
---	--

⁵⁰⁹ Se trata de las palabras rusas *gore* (dolor, luto), etimológicamente cercana a la palabra *гореть* (arder), y *печаль* (tristeza), que también tiene cierta semejanza con el sustantivo *печь* (horno) o el verbo *печь* (hornear)

<p>Если мы захотим создать определение "поэтического" и вообще "художественного" восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: "художественное" восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно). Справедливость этого "рабочего" определения легко доказать на тех случаях, когда какое-нибудь выражение из поэтического становится прозаическим. Например, ясно, что выражения "подошва" горы или "глава" книги при переходе из поэзии в прозу не изменили свой смысл, но только утратили свою форму (в данном случае — внутреннюю). Эксперимент, предложенный А. Горнфельдом в статье "Муки слова": переставить слова в стихотворении —</p> <p>Стих, как монету, чекань Строго, отчетливо, честно, Правилу следуй упорно: Чтобы словам было тесно, Мыслям — просторно, —</p> <p>чтобы убедиться в том, что с потерей формы (в данном случае — внешней) это стихотворение обращается в "заурядный дидактический афоризм", — подтверждает правильность предложенного определения.</p> <p>Итак: слово, теряя "форму", совершает непреложный путь от поэзии к прозе</p>	<p>Si queremos crear una definición de la percepción poética y artística en general, entonces, por supuesto, encontraremos esta: "la percepción artística es una percepción durante la cual se percibe la forma" (tal vez, no solo la forma, pero la forma se percibe obligatoriamente). La validez de esta definición preliminar es fácil de comprobar en aquellas ocasiones en que una cierta expresión poética se vuelve prosaica. Por ejemplo, está claro que las expresiones "el pie de la montaña" o "la cabecera del libro" durante la transición de la poesía a la prosa no cambiaron su significado, pero perdieron su forma (en este caso, su forma interior). En el experimento propuesto por A. Gornfeld en el artículo "Los sufrimientos de la palabra"⁵¹⁰, él ofrece reordenar las palabras en un poema:</p> <p>Acuña el verso, cual una moneda, Siendo estricto, honesto y claro Sigue la regla persistentemente: Que las palabras estén apretadas Y los pensamientos espacio tengan.</p> <p>para asegurarse de que con la pérdida de forma (en este caso, externa), este poema se convierte en un "ordinario aforismo didáctico", que confirma la justeza de la definición propuesta.</p> <p>Así que la palabra, perdiendo la forma, hace el camino de la poesía a la prosa (Potebnya,</p>
--	---

⁵¹⁰ Se trata del artículo de Arkadi Gornfeld "Los sufrimientos de la palabra" (1893), disponible en una edición electrónica gratuita: Горнфельд, Аркадий, *Муки слова*, Литрес, 2010: <https://www.litres.ru/arkadiy-gornfeld/muki-slova/> (Fecha del ultimo acceso: 15 de diciembre de 2017)

<p>(Потебня, "Из записок по теории словесности").</p> <p>Эта потеря формы слова является большим облегчением для мышления и может быть необходимым условием существования науки, но искусство не могло удовольствоваться этим выветрившимся словом. Вряд ли можно сказать, что поэзия навестала ущерб, понесенный ею при потере образности слов, тем, что заменила ее более высоким творчеством — например, творчеством типов, — потому что в таком случае она не держалась бы так жадно за образное слово даже на таких высоких ступенях своего развития, как в эпоху эпических сводов. В искусстве материал должен быть жив, драгоценен. И вот появился эпитет, который не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность; например: солнце ясное, удалой боец, белый свет, грязи топучие, дрибен дождь... В самом слове "дождь" заключается понятие дробности, но образ умер, и жажда конкретности, составляющая душу искусства (Карлейль), потребовала его подновления. Слово, оживленное эпитетом, становилось снова поэтическим. Проходило время — и эпитет переставал переживаться — в силу опять-таки своей привычности. И эпитетом начали орудовать по привычке, в силу школьных преданий, а не живого поэтического чутья.</p>	<p>"De las notas sobre la teoría de la literatura")⁵¹¹.</p> <p>Esta pérdida de forma de la palabra es un gran alivio para el pensamiento y puede ser una condición necesaria para la existencia de la ciencia, pero el arte no puede satisfacerse con esta palabra desintegrada. Dificilmente se puede decir que la poesía compensó los daños sufridos por ella por la pérdida de la propiedad metafórica de las palabras sustituyéndola con una creatividad más alta —por ejemplo, la creación tipológica— porque en ese caso no habría perseguido tan ansiosamente la palabra figurativa incluso en las etapas tan altas de su desarrollo, como en la época de las bóvedas épicas. En el arte, el material debe estar vivo y precioso. Por eso apareció el epíteto, que no introduce nada nuevo, sino que solo refresca las imágenes muertas. Por ejemplo: el sol cálido, el luchador valiente, la luz blanca, los pantanos fangosos, la lluvia pluvial... En la palabra "lluvia" ya está concluido el concepto de fluir, pero la imagen ya está muerta, y la sed de concreción que constituye el alma del arte (según Carlyle), exigió su retoque. La palabra, animada por el epíteto volvió a ser poética.</p> <p>Luego, con el paso de tiempo, el epíteto deja de percibirse, otra vez más por la misma causa, por su habitualidad. Y por ello comienza a utilizarse por costumbre, debido a las tradiciones de la escuela y no a un estilo</p>
--	---

⁵¹¹ Потебня, Александр, *Из записок по теории словесности: поэзия и проза, тропы и фигуры, мышление поэтическое и мифическое, приложения*, Санкт-Петербург, Паровая тип. и литография М. Зильберберг, 1905.

<p>При этом эпитет до того уже мало переживается, что довольно часто его применение идет вразрез с общим положением и колоритом картины; например:</p> <p>Ты не жги свечу сальную, Свечу сальную, воску ярого, (Народная песня), — или "белые руки" у арапа (сербский эпос), "моя верная любовь" староанглийских баллад, которая применяется там без различия, — идет ли дело о верной или о неверной любви, или Нестор, поднимающий среди белого дня руки к звездному небу, и т. д.</p> <p>Постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям. В их границах творятся новые, эпитеты накапливаются, определения разнообразятся описаниями, заимствованными из материала саги или легенды (Александр Веселовский, "Из истории эпитета"). К позднему же времени относятся и сложные эпитеты.</p> <p>"История эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании" (А. Веселовский. Собр. соч., СПб., 1913, т. 1, с. 58). Она показывает нам, как уходят из жизни все вообще формы искусства, которые так же, как и эпитет, живут, окаменевают и наконец умирают.</p>	<p>poético viviente. Al mismo tiempo, el epíteto se percibe tan poco, que muy a menudo su uso va en contra de la posición general y el color de la imagen, por ejemplo:</p> <p>No quemes la vela de grasa, La vela de grasa, de cálida cera, (canción popular rusa); o "mano blanca" cuando se habla de un moro (en la poesía épica serbia); o "mi fiel amor" en las baladas en inglés antiguo, que se utiliza allí sin distinción para describir amores fieles o infieles; o Néstor, que se levanta en el medio del "blanco día" sus manos "al cielo estrellado", etc.</p> <p>Los epítetos constantes se suavizan, no causan más una impresión metafórica y no satisfacen los requisitos de la imagen. Entonces dentro de sus límites se crean epítetos nuevos, que luego se acumulan, las descripciones se enriquecen con el material prestado de las sagas o leyendas (Alexander Veselovsky, "De la historia del epíteto"⁵¹²). Las épocas posteriores ya utilizan epítetos complejos.</p> <p>"La historia del epíteto es la historia del estilo poético en una edición abreviada" (Alexander Veselovsky. Coll. Cit., San Petersburgo., 1913, vol. 1, p. 58). Nos muestra cómo todas las formas de arte —que viven de la misma manera que el epíteto— luego se petrifican y finalmente mueren.</p>
--	---

⁵¹² Веселовский, Александр, "Из истории эпитета", en: *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 1989, págs. 59–85.

<p>Слишком мало обращают внимания на смерть форм искусства, слишком легкомысленно противопоставляют новому старое, не думая о том, живо оно или уже исчезло, как исчезает шум моря для тех, кто живет у берегов, как исчез для нас тысячеголосый рев города, как исчезает из нашего сознания все привычное, слишком знакомое.</p> <p>Не только слова и эпитеты окаменевают, окаменевать могут целые положения. Так, например, в багдадском издании арабских сказок путешественник, которого грабители раздели донага, взшел на гору и в отчаянии "разорвал на себе одежды". В этом отрывке застыла до бессознательности целая картина.</p> <p>Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова. Они совершают путь от поэзии к прозе. Их перестают видеть и начинают узнавать. Стеклопанной броней привычности покрылись для нас произведения классиков, — мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем. Я говорю о массах. Многим кажется, что они переживают старое искусство. Но как легко здесь ошибки! Гончаров недаром скептически сравнивал переживания классика при чтении греческой драмы с переживаниями гоголевского Петрушки.</p>	<p>Muy poca atención se presta a la muerte de las formas de arte, muy a la ligera se contraponen lo nuevo a lo viejo, sin pensar si el último todavía está vivo o ya ha desaparecido, como desaparece el sonido del mar para los que viven cerca de las costas, como desapareció para nosotros el rugido de miles de voces de la ciudad, como desaparece de nuestra conciencia todo lo familiar por conocerlo demasiado.</p> <p>No solo las palabras y los epítetos pueden petrificarse, se petrifican las frases enteras. Por ejemplo, en la edición de Bagdad de <i>Las mil y una noches</i> un viajero robado por los ladrones hasta quedarse desnudo, sube a la montaña y, desesperado, "rasga sus vestidos". En este pasaje la imagen completa se congeló hasta la inconsciencia.</p> <p>El destino de las obras de los viejos artistas de la palabra es el mismo que el de la palabra misma. Ellas hacen el camino de la poesía a la prosa. Ellas dejan de verse y comienzan a reconocerse. Las obras clásicas se cubren para nosotros con la armadura cristalina de la familiaridad. Las recordamos demasiado bien, las hemos oído desde la infancia, las leemos en los libros, lanzando pedazos de ellas en una conversación fluida, y ahora tenemos callos en el corazón y no las vivimos. Estoy hablando de las masas. A muchos les parece que todavía están experimentando el arte antiguo. ¡Pero qué fácil es equivocarse aquí! Goncharov —y no sin razón— comparaba escépticamente la experiencia de un clásico al leer el drama griego con las experiencias de</p>
---	--

<p>Вжиться в старое искусство часто прямо невозможно. Поглядите на книги прославленных знатоков классицизма, — какие пошлые виньетки, снимки с каких упадочных скульптур помещают они на обложках. Роден, копируя годами греческие скульптуры, должен был прибегнуть к измерению, чтобы передать наконец их формы; оказалось, что он все время лепил их слишком тонкими. Так гений не мог просто повторить формы чужого века. И только легкомысленностью и нетребовательностью к своим вживаниям в старину объясняются музейные восторги профанов.</p>	<p>Petrushka de Gógol. A menudo es imposible sentir el arte antiguo. Mire los libros de los ilustres conocedores del clasicismo: ¡qué viñetas tan vulgares, qué imágenes de las esculturas decadentes ponen en las portadas! Rodin, copiando durante años las esculturas griegas, tuvo que recurrir a la medición para finalmente transmitir sus formas; resultó que los mantenía demasiado delgados. Un genio no podía simplemente repetir las formas de otra época. Y solo con la frivolidad y poca exigencia a la capacidad de vivir las épocas anteriores se explican las exaltaciones profanas en el museo.</p>
<p>Иллюзия, что старое искусство переживается, поддерживается тем, что в нем часто присутствуют элементы искусству чуждые. Таких элементов больше всего именно в литературе; поэтому сейчас литературе принадлежит гегемония в искусстве и наибольшее количество ценителей. Для художественного восприятия типична наша материальная незаинтересованность в нем. Восхищение речью своего защитника на суде — не художественное переживание, и, если мы переживаем благородные, человечные мысли наших гуманнейших в мире поэтов, то эти переживания с искусством ничего общего не имеют. Они никогда не были поэзией, а потому и не совершили пути от поэзии к прозе. Существование людей, ставящих Надсона выше Тютчева, тоже показывает,</p>	<p>La ilusión de que el arte antiguo todavía se vive está respaldada por el hecho de que en este están presentes los elementos ajenos al arte. Hay más de tales elementos en la literatura, por eso ahora a la literatura pertenece la hegemonía en el arte y el mayor número de conocedores. Para la percepción artística es típico un desinterés material en ella. La admiración por el discurso de su defensor en el juicio no es una experiencia artística, y si percibimos los pensamientos nobles y humanos de nuestros poetas —por supuesto, los más humanos de todo el mundo— estas experiencias no tienen nada que ver con el arte. Nunca fueron poesía, y por lo tanto no hicieron el camino de la poesía a la prosa. La existencia de las personas que ponen a Nadson por encima de Tyútchev también muestra que los escritores a menudo se valoran en términos del número de nobles</p>

<p>что писатели часто ценятся с точки зрения количества благородных мыслей, в их произведениях заключенных, — мерка, очень распространенная, между прочим, среди русской молодежи. Апофеоз переживания "искусства" с точки зрения "благородства" — это два студента в "Старом профессоре" Чехова*, которые в театре спрашивают один другого: "Что он там говорит? Благородно?" — "Благородно". — "Браво!"</p> <p>Здесь дана схема отношения критики к новым течениям в искусстве.</p> <p>Выйдите на улицу, посмотрите на дома: как применены в них формы старого искусства? Вы увидите прямо кошмарные вещи. Например (дом на Невском против Конюшенной, постройки арх. Лялевича), на столбах лежат полуциркульные арки, а между пятами их введены перемычки, рустованные как плоские арки. Вся эта система имеет распор на стороны, с боков же никаких опор нет; таким образом, получается полное впечатление, что дом рассыпается и падает.</p> <p>Эта архитектурная нелепость (не замечаемая широкой публикой и критикой) не может быть в данном случае (таких случаев очень много) объяснена невежеством или бесталанностью архитектора.</p> <p>Очевидно, дело в том, что форма и смысл арки (как и форма колонны, что тоже</p>	<p>pensamientos contenidos en sus obras — una forma de medir muy común, por cierto, entre la juventud rusa. La apoteosis de la percepción del "arte" en términos de "nobles pensamientos" son los dos estudiantes en "El viejo profesor" de Chéjov, que en el teatro se preguntan uno a otro: "¿Qué dice, es algo noble?" - "Sí, noble". "¡Bravo!"</p> <p>Esto también constituye el modelo de la actitud de la crítica a las nuevas tendencias en el arte.</p> <p>Salid a la calle, mirad las casas: ¿cómo se aplican las formas del arte antiguo en ellas? Veréis las verdaderas pesadillas. Por ejemplo (la casa en el Nevsky frente a la calle Konyúshennaya, del arquitecto Lyalévich) en los pilares yacen los arcos de medio punto, y entre ellas los puentes de arcos rebajados. Todo este sistema tiene una escofina a los lados, pero desde estos lados no hay soportes; por lo tanto, da la impresión completa de que la casa se está desmoronando y cayendo.</p> <p>Este absurdo arquitectónico (no observado por el público en general y por los críticos) no puede ser explicado en este caso (y hay muchos casos semejantes) por la ignorancia o por la mediocridad del arquitecto.</p> <p>Obviamente, el hecho de que la forma y el significado del arco (así como la forma de las</p>
---	--

<p>можно доказать) не переживается, и она применяется поэтому так же нелепо, как нелепо применение эпитета "сальная" к восковой свече.</p> <p>Посмотрите теперь, как цитируют старых авторов.</p> <p>К сожалению, никто еще не собирал неправильно и некстати примененные цитаты; а материал любопытный. На постановках драмы футуристов публика кричала "одиннадцатая верста", "сумасшедшие", "Палата № 6", и газеты перепечатавали эти вопли с удовольствием, — а между тем ведь в "Палате № 6" как раз и не было сумасшедших, а сидел по невежеству посаженный идиотами доктор и еще какой-то философ-страдалец. Таким образом, это произведение Чехова было притянuto (с точки зрения кричавших) совершенно некстати. Мы здесь наблюдаем, так сказать, окаменелую цитату, которая значит то же, что и окаменелый эпитет, — отсутствие переживания (в приведенном примере окаменело целое произведение).</p> <p>Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства. Когда-то говорили друг другу при встрече: "здравствуй" — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу "асте". Ножки</p>	<p>columnas, que también puede ser probado) no se vive, no se percibe, y se aplica de modo tan absurdo como el uso del epíteto "de grasa" a una vela de cera.</p> <p>Mire ahora, como se citan los autores antiguos.</p> <p>Desafortunadamente, nadie ha recopilado citas reproducidas incorrectamente y de manera inapropiada; pero el material es curioso. Durante la presentación del drama futurista en el teatro el público gritaba "la decimoprimerá verstá", "locos", "La sala número 6"⁵¹³, y los periódicos reprodujeron esos gritos con mucho gusto. Y, sin embargo, en la Sala N6 no había ningún loco, allí estaban un doctor, a quien le encerraron por ignorancia unos médicos idiotas, y un filósofo sufridor. Por lo tanto, esta obra de Chéjov fue citada (en términos de los que gritaban) de forma completamente inoportuna. Observamos aquí, por así decirlo, una cita petrificada, lo que significa la misma cosa que un epíteto fosilizado: la falta de la percepción (en este ejemplo, se congeló toda la obra).</p> <p>Las grandes masas están satisfechas con el arte del mercado, pero el arte del mercado es la muerte del arte. Una vez que se decían el uno al otro en una reunión: "Buenos días" ahora la palabra ha muerto y decimos "Buenas". Las patas de nuestras sillas, el</p>
--	---

⁵¹³ "La decimoprimerá versta" es un relato de Mamin-Sibiriyak, y "La sala N6" de Chéjov (se trata de un manicornio)

<p>наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины "Петербургского общества художников"*, скульптуры Гинцбурга — все это говорит нам — "асте". Там орнамент не сделан, он "рассказан", рассчитан на то, что его не увидят, а узнают и скажут — "это то самое". Века расцвета искусства не знали, что значит "базарная мебель". В Ассирии — шест солдатской палатки, в Греции — статуя Гекубы, охранительницы помойной ямы, в средние века — орнаменты, посаженные так высоко, что их и не видно хорошенько, — все это было сделано, все было рассчитано на любовное рассматривание. В эпохи, когда формы искусства были живы, никто бы не внес базарной мерзости в дом. Когда в XVII веке в России развелась ремесленная иконопись и "на иконах появились такие неистовства и нелепости, на которые не подобало даже смотреть христианину", — это означало, что старые формы уже изжиты. Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.</p>	<p>dibujo de los tejidos, el ornamento de las casas, los cuadros de la Sociedad de Artistas de San Petersburgo, las esculturas de Ginzburg, todo esto nos dice "Buenas". Allí, el ornamento no está realizado, es "contado", calculado para que no se vea, sino que se reconozca, para que la gente diga: "esto es lo mismo". Los siglos del florecimiento del arte no sabían lo que significaba "muebles de bazar": en Asiria, los palos de las tiendas de campaña; en Grecia, la estatua de Hécuba, protectora de los vertederos; en la Edad Media, los adornos situados tan alto que no se podía verlos bien, —todo esto se hacía, estaba diseñado para verlo detalladamente y con amor—. En la época cuando las formas del arte estaban vivas, nadie introduciría una abominación del mercado en su hogar. Cuando en el siglo XVII apareció la tradición artesana en el icono ruso y "en los iconos aparecieron tales bestialidades y absurdos que eran indecorosos incluso para ser vistos por un cristiano", eso significaba que las viejas formas han llegado al final de su vida. Ahora el arte antiguo ya murió, el nuevo aún no ha nacido; las cosas han muerto, hemos perdido la sensación de vivir en el mundo. Somos como un violinista que ha dejado de sentir el arco y las cuerdas, hemos dejado de ser artistas en la vida cotidiana, no amamos nuestros hogares y nuestros vestidos y fácilmente perdemos la vida que no se siente. Solo la creación de nuevas formas de arte puede devolverle a una persona la capacidad de percibir del mundo, resucitar cosas y matar el pesimismo.</p>
---	--

<p>Когда в припадке нежности или злобы мы хотим приласкать или оскорбить человека, то нам мало для этого изношенных, обглоданных слов, и мы тогда комкаем и ломаем слова, чтобы они задели ухо, чтобы их увидели, а не узнали. Мы говорим, например, мужчине — "дура", чтобы слово оцарапало; или в народе ("Контора" Тургенева) употребляют женский род вместо мужского для выражения нежности. Сюда же относятся все бесчисленные просто изуродованные слова, которые мы все так много говорим в минуту аффекта и которые так трудно вспомнить.</p>	<p>Cuando, en un ataque de ira o afecto, queremos dar cariño o insultar a una persona, las palabras desgastadas y roídas nos quedan pequeñas para ello, y entonces las arrugamos y rompemos, para que toquen el oído y se oigan y no solo se reconozcan. Decimos, por ejemplo, a un hombre "tonta", para que la palabra le raye; en el lenguaje popular ("La oficina" de Turguénev) usan el género femenino en lugar del masculino para la expresión de ternura. Esto incluye todas las innumerables palabras mutiladas que todos decimos en el momento del afecto y que son tan difíciles de recordar.</p>
<p>И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились "произвольные" и "производные" слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание. Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как "Биржевку". Он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность непременным требованием поэтическому языку. История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии</p>	<p>Y ahora, hoy, cuando el artista ha querido trabajar con una forma viva y con la palabra viva y no muerta, él, deseando darle una nueva cara, la rompe y la desfigura. Han nacido las palabras "arbitrarias" y "derivadas" de los futuristas. Ellos o bien crean una nueva palabra de la vieja raíz (Jlébnikov, Guró, Kamensky, Gnedov), o dividen la palabra con una rima, como Mayakovski, o dan el énfasis equivocado con el ritmo del verso (Kruchenykh). Se están creando palabras nuevas y vivas. A los antiguos diamantes de las palabras se les devuelve su brillo anterior. Este nuevo idioma es incomprendible, difícil, no se lo puede leer como "Las noticias de la bolsa". Ni siquiera se parece al ruso, pero estamos demasiado acostumbrados a ver la comprensibilidad como un requisito indispensable del lenguaje poético. La historia del arte nos muestra que (al menos a menudo)</p>

<p>— это не язык понятный, а язык полупонятный. Так, дикари часто поют или на архаическом языке или на чужом, иногда настолько непонятном, что певцу (точнее — запевале) приходится переводить и объяснять хору и слушателям значение им тут же сложенной песни (А. Веселовский, "Три главы из исторической поэтики"; Э. Гроссе, "Происхождение искусства").</p> <p>Религиозная поэзия почти всех народов написана на таком полупонятном языке. Церковнославянский, латинский, сумерийский, умерший в XX веке до Рождества Христова и употреблявшийся как религиозный до третьего века, немецкий язык у русских штундистов (русские штундисты долгое время предпочитали не переводить немецкие религиозные гимны на русский язык, а учить немецкий. — Достоевский, "Дневник писателя").</p> <p>Я. Гримм, Гофман, Гебель отмечают, что народ часто поет не на диалекте, а на повышенном языке, близком к литературному; "песенный якутский язык отличается от обиходного приблизительно так же, как наш славянский от нынешнего разговорного" (Короленко, "Ат-Даван").</p>	<p>el lenguaje de la poesía no es un lenguaje comprensible, sino un lenguaje semiinteligible. Por lo tanto, los salvajes a menudo cantan o en un lenguaje arcaico o en uno extranjero, a veces tan incomprendible que el cantante (o más bien el entonador) tiene que traducir y explicar al coro y a la audiencia el significado de la canción que acaba de componer (A. Veselovsky, "tres capítulos de la poética histórica"⁵¹⁴; E. Grosse, "El origen del arte"⁵¹⁵).</p> <p>La poesía religiosa de casi todas las naciones está escrita en un lenguaje semicomprendible. Eslavo, latin, sumerio, que murió en el siglo XX a.C. y fue utilizado como una lengua religiosa hasta el siglo III, el idioma alemán en los stundistas rusos (los stundistas rusos durante largo tiempo preferían no traducir los himnos alemanes al ruso, sino aprender alemán, véase Dostoievski, "Diario de un escritor"⁵¹⁶).</p> <p>Yo, Grimm, Hoffmann, Gebel notamos que las personas a menudo no cantan en su dialecto, sino en un lenguaje elevado cercano al literario; "el lenguaje de las canciones de Yakutia es casi tan diferente del cotidiano como el antiguo eslavo del lenguaje coloquial moderno" (Korolenko, "At-daván"⁵¹⁷).</p>
---	--

⁵¹⁴ El texto de este artículo se puede consultar, por ejemplo, en: Веселовский, Александр, "Три главы из исторической поэтики". Еп: *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 1989, págs. 155-157.

⁵¹⁵ Primera edición en ruso: Гроссе, Эрнест, *Происхождение искусства*, Москва, Изд. Сабашниковых, 1899.

⁵¹⁶ Достоевский, Федор, *Дневник писателя*: https://books.google.es/books?id=ls9yqaAza_IC (edición electrónica de Google Books. Fecha del último acceso: 5 de diciembre de 2017)

⁵¹⁷ Короленко, Владимир, *Ат-Даван*: <https://books.google.es/books?id=4hHjBAAAQBAJ> (edición electrónica de Google Books. Fecha del último acceso: 5 de diciembre de 2017).

<p>Арно Даниель с его темным стилем, затрудненными формами искусства (Schwere Kunstmanier), жесткими (harten) формами, полагающими трудности при произнесении (Diez, Leben und Werk der Troubadours. S. 285), dolce stil nuovo (XII век) у итальянцев — все это языки полупонятные, а Аристотель в "Поэтике" (гл. 23) советует придавать языку характер иноземного. Объяснение этих фактов в том, что такой полупонятный язык кажется читателю, в силу своей непривычности, более образным (отмечено, между прочим, Д. Н. Овсяннико-Куликовским).</p> <p>Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: "По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего". Необходимо создание нового, "тугого" (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими.</p> <p>Пути нового искусства только намечены. Не теоретики — художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим суждено достижение, — но у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы. Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию, как введена была в поэзию в</p>	<p>Arnaud Daniel con su estilo oscuro, dificultad de las formas de arte (Schwere Kunstmanier), formas duras (harten) que crean que dificultad de pronunciación (Diez, Leben und Werk der Trovadores S. 285.), el Dolce Stil Nuovo (siglo XII) de los italianos, —todo esto son idiomas semiinteligibles—; Aristóteles en su "Poética" (Capítulo 23) aconseja darle al lenguaje el carácter de un idioma extranjero. La explicación de estos hechos es que este lenguaje semiinteligible debido a la falta de familiaridad parece al lector más imaginativo (señalado, entre otras cosas, por D.N. Ovsyaniko-Kulikovsky).</p> <p>Los escritores de ayer escribieron de manera demasiado suave y demasiado dulce. Sus obras se parecían a esa superficie pulida, sobre la cual Korolenko dijo: "El cepillo del pensamiento corre a lo largo de ella sin tocar nada". Es necesario crear una lengua nueva, "apretada" (la palabra de Kruchenykh), calculada para verla y no para reconocerla. Y esta necesidad es sentida inconscientemente por muchos.</p> <p>Las formas del nuevo arte solo están propuestas. No serán los teóricos, sino los artistas quienes irán por delante de todos. Serán estos creadores de las formas nuevas los futuristas u otros están destinados a lograrlo, no lo sabemos, pero los poetas budetlyane ya saben el camino correcto: ellos ya evaluaron correctamente las formas antiguas. Sus recursos poéticos son métodos de pensamiento lingüístico general, y solo se</p>
---	--

<p>первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке.</p> <p>Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого — например, у символистов, — но только случайно, — уже большое дело. И оно сделано бюджетянами*.</p>	<p>introducen en la poesía, como la rima, que probablemente siempre existía en el lenguaje, se introdujo en la poesía en los primeros siglos del cristianismo.</p> <p>El entendimiento de las nuevas técnicas creativas que se puede encontrar también en las obras de los poetas del pasado, —por ejemplo, los simbolistas—, pero solo por casualidad, ya es una tarea muy importante. Y ella ya está realizadada por los budetlyane.</p>
--	--

Futurismo: ¡Id al diablo!

Футуризм: идите к черту! ⁵¹⁸ (манифест)

Este manifiesto aparece cuando el futurismo ya está formado como una corriente literaria y su novedad ya se hace menos escandalosa, tiene tendencia de "academizarse", y cada vez se hace más visible la competencia con otras corrientes literarias nuevas.

En algunas publicaciones este manifiesto se cita junto con otro texto, llamado *Una gota de hiel* (en ruso, *капля дегтя*, del proverbio "una gota de hiel hace perder mucha miel"), escrito por Vladimir Mayakovski unos meses después de este, donde se estipula que "el futurismo ha muerto" y que "todo el pueblo ruso ahora es futurista"⁵¹⁹, prácticamente terminando la fase de innovación del futurismo ruso y convirtiéndolo en la tradición literaria y a la vez en una fuerza política.

⁵¹⁸ Маяковский, Владимир; Бурлюк, Давид; Крученых, Алексей; Лившиц Бенедикт; Северянин, Игорь; Хлебников, Велимир, "Идите к черту!" Манифест, Альманах "Рыкающий Парнас", СПб, 1914 год. Citado por: Маяковский, Владимир, *Полное собрание сочинений: в 13 т.*, Москва, Гос. изд-во худож. литературы, 1955—1961. *Т. 13. Письма и другие материалы*, 1961. Págs. 247—248.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 349.

Original en ruso	Traducción al español
<p>Ваш год прошел со дня выпуска 1-х наших книг: "Пощечина", "Громокипящий кубок", "Садок Судей" и др.</p> <p>Появление Новых поэзий подействовало на еще ползающих старичков русской литературочки, как беломраморный Пушкин, танцующий танго.</p> <p>Коммерческие старики тупо угадали раньше одурачиваемой ими публики ценность нового и "по привычке" посмотрели на нас карманом.</p> <p>К. Чуковский (тоже не дурак!) развозил по всем ярмарочным городам ходкий товар: имена Крученых, Бурлюков, Хлебникова...</p> <p>Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талантик.</p> <p>Василий Брюсов привычно жевал страницами "Русской мысли" поэзию Маяковского и Лившица.</p> <p>Брось, Вася, это тебе не пробка!..</p> <p>Не затем ли старички гладили нас по головке, чтобы из искр нашей</p>	<p>Su año⁵²⁰ pasó desde la fecha de publicación de nuestros primeros libros: "La bofetada", "La copa ruidofervescente", "Sadok sudei" y otros.</p> <p>La aparición de las nuevas poesías ha afectado a los viejos rastros de la literaturita rusa como un Pushkin de mármol blanco bailando tango.</p> <p>Los ancianos comerciales han adivinado antes del público engañado por ellos el valor de lo nuevo y "por costumbre" nos apuntaron con su bolsillo.</p> <p>Kornéi Chukovski (que no es ningún tonto) aparecía por todas las ciudades feriales con su mercancía vendible: los nombres de Kruchenykh, los hermanos Burluk, Lébnikov...</p> <p>Fiódor Sologub agarró el gorro de Igor Severyanin para cubrir su calvo talento.</p> <p>Vasily Bryúsov⁵²¹ en las páginas de <i>El pensamiento ruso</i>⁵²² masticaba, según su costumbre, la poesía de Mayakovski y Livshits. ¡Déjalo, Vasya, esto no es un corcho!</p> <p>¿Acaso por ello los viejecitos nos acariciaban en la cabeza, para coser apresuradamente de las chispas de nuestra provocativa poesía un</p>

⁵²⁰ En realidad ha pasado más de un año, los autores dicen "su año" para subrayar la percepción subjetiva del tiempo.

⁵²¹ El error en el nombre de Valeri Bryusov es del texto original, puede ser un intento consciente de dar un apodo gracioso (Vasily es el nombre del pueblo, asociado muchas veces con las personas con deficiencias mentales).

⁵²² Se trata de la revista *Русская мысль*, donde Briúsov solía publicar sus críticas.

<p>вызывающей поэзии наскоро шить себе электропояс для общения с музами?..</p>	<p>cinturón eléctrico para comunicarse con las musas?</p>
<p>Эти субъекты дали повод табуну молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо: обсвищенный ветрами "Мезонин поэзии", "Петербургский глашатай" и др.</p>	<p>Estos sujetos permitieron a la manada de los jóvenes, antes sin ocupación definida, saltar sobre la literatura y mostrar sus muecas: <i>El mezzanine de la poesía</i>, silbado por los vientos, <i>El pregonero de San Petersburgo</i> y otros.</p>
<p>А рядом выползала свора адамов с пробормотом⁷ — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тувльских самоварах и игрушечных львах, а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов...</p>	<p>Y al lado se arrastraba la perrería de los Adanes peinados con la raya: Gumiliov, Serguei Makovsky, Serguei Gorodetsky, Piast, que trató de colgar el cartel del acmeísmo y apolonismo en las viejas canciones sobre samovares⁵²³ de Tula y los leones de juguete, y luego comenzó a bailar un jorovod⁵²⁴ colorido alrededor de los futuristas ya establecidos...</p>
<p>Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:</p>	<p>Hoy escupimos el pasado pegado a nuestros dientes y afirmamos:</p>
<p>1) Все футуристы объединены только нашей группой.</p>	<p>1) Todos los futuristas están unidos solo por nuestro grupo.</p>
<p>2) Мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов:</p>	<p>2) Tiramos nuestros apodos aleatorios ego y cubo y nos fusionamos en una sola compañía literaria de los futuristas:</p>
<p>Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Виктор Хлебников.</p>	<p>David Burliuk, Alexei Kruchenykh, Benedikt Livshits, Vladimir Maiakovski, Igor Severyanin, Viktor Jlébnikov.</p>

⁵²³ Una tetera metálica dotada de una chimenea interior con infiernillo.

⁵²⁴ Danza nacional rusa.

Imaginismo: La declaración

Имажинисты: Декларация⁵²⁵

Este texto, escrito como el primer manifiesto de los imaginistas, fue publicado en la revista *La sirena* (en ruso, *Сирена*) en Vorónezh. Apareció en plena guerra civil, con la quiebra económica y la incertidumbre, junto con las ganas de derribar el viejo mundo hasta sus cimientos y construir un mundo completamente nuevo.

A pesar de su ingenuidad de punto de vista de la teoría de la literatura y unos intentos evidentes de mezclar postulados teóricos con un programa político (revolucionario) y temático (negación de la "poesía de la ciudad") la observación de que "el futurismo ha muerto" en este momento ya es compartida por los mismos futuristas, y la búsqueda de nuevos caminos en el arte se hace en este momento bastante intensa. A ello, quizás, se debe la enorme, aunque corta, popularidad de la corriente del imaginismo a pesar de sus evidentes fallos teóricos.

Original en ruso	Traducción al español
Вы — поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики.	Vosotros: poetas, pintores, directores, músicos, escritores.
Вы, ювелиры жеста, разносчики краски и линии, гранильщики слова.	Vosotros, joyeros de gestos, vendedores ambulantes de pintura y línea, cortadores de palabras.
Вы, наемники красоты, торгоши подлинными строфами, актами, картинами. Нам стыдно, стыдно и радостно от сознания, что мы должны сегодня прокричать вам старую истину. Но что делать, если вы сами не закричали ее? Эта истина кратка, как любовь женщины,	Vosotros, mercenarios de la belleza, mercaderes de auténticas estrofas, actos e imágenes. Estamos avergonzados, avergonzados y felices con el conocimiento de que debemos gritaros hoy la vieja verdad. ¿Pero qué podemos hacer si vosotros no la habéis gritado? Esta verdad es tan breve como

⁵²⁵ Есенин, Сергей; Ивнев, Рюрик и др., "Декларация", en *Сирена (Пролетарский двухнедельник)*, No 4-5, 30 de enero de 1919, Воронеж, págs. 47-50. Por razones económicas la revista vio luz más tarde de la fecha indicada, en abril de 1919.

<p>точно, как аптекарские весы, и ярка, как стальная электрическая лампочка.</p> <p>Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 – умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.</p> <p>О, не радуйтесь лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассаисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левой и левой кличем мы.</p> <p>Нам противно, тошно оттого, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своею юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанки, которая, забыв о своих буйных годах, стала "хорошим тоном" привилегий дилетантов. Эй, вы, входящие после нас в непротопанные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это нищестанство формы, это замаскированная современностью надсоновщина.</p> <p>Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: "Пиши о городе".</p>	<p>el amor de una mujer, tan precisa como la balanza de la farmacia, y tan brillante como una bombilla eléctrica de acero.</p> <p>El infante, un tipo pésimo de diez años (nacido en 1909, murió en 1919), ha fallecido. El futurismo ha estirado la pata. Vamos a gritar juntos: ¡al futurismo, la muerte futurina! El academicismo de los dogmas futuristas, como el algodón, tapa los oídos de todos los jóvenes. El futurismo quita el brillo de la vida. Oh, no os alegréis, los calvos simbolistas y los pasadistas tiernamente ingenuos. No volvemos del futurismo hacia atrás, sino pasando por su cadáver vamos hacia delante y otra vez hacia delante, llamamos para ir más y más a la izquierda.</p> <p>Nos da asco, nos enferma que todos los jóvenes que deberían de ser buscadores, apiñaron su juventud en los carnosos pezones del futurismo, esta mujer de la ciudad, que, olvidando sus años violentos, se convirtió en buen tono de los privilegios diletantes. Escuchen, los que entran detrás de nosotros en los caminos sin trabas y encrucijadas del arte, en las avenidas asfaltadas de la palabra, el gesto y la pintura. ¿Sabéis qué es el futurismo? Es un descalzo del arte, la forma nietzscheana, es el nadsonianismo enmascarado en el traje de la modernidad.</p> <p>Nos reímos cuando nos hablan sobre el contenido del arte. Uno debe estar aprendiendo a ser analfabeto durante mucho tiempo para exigir: "Escribe sobre la ciudad". El tema, el contenido es el intestino ciego del arte y no debe abombarse como una hernia en</p>
---	---

<p>Тема, содержание — это слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа из произведений. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от Парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании. Все его внимание было устремлено, чтобы быть "погородское". И вот настает час расплаты. Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту ренту глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики. О, эта истерика сгнаивает футуризм уже давно. Вы, слепцы и подражатели, плагиаторы и примыкатели, не замечали этого процесса. Вы не видели гноя отчаяния и только теперь, когда у футуризма провалился нос новизны, — и вы, черт бы вас подрал, удосужились разглядеть.</p> <p>Футуризм кричал о солнечности и радостности, но был мрачен и угрюм. Оптовый склад трагизма и боли. Под глазами мозоли от слез.</p> <p>Футуризм, звавший к арлекинаде, пришел к зимней мистике, к мистерии города. Истинно говорим вам: никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко от реализма, как теперь, в период третичного футуризма. Поэзия: надрывная нытика Маяковского, поэтическая похабщина Крученых и Бурлюка, в живописи кубики да переводы Пикассо на язык родных осин, в театре —</p>	<p>la obra. Y el futurismo solo hacía eso, detrás de todas sus preocupaciones sobre la forma, no queriendo quedarse por detrás del Parnaso y simbolistas, hablaba de la forma, pero pensaba solamente en el contenido. Toda su atención fue dirigida a ser "de ciudad". Y ahora viene la hora del juicio final. El arte, basado en el contenido, el arte basado en la intuición (¡con qué gusto aniquilaríamos esta renta de tontos!), el arte, enmarcado por el hábito, tuvo que perecer de histeria. Oh, esta histeria hizo pudrir el futurismo hace mucho tiempo. Vosotros, ciegos e imitadores, plagiarios y adjuntos, no notabais este proceso. No veáis el pus de la desesperación, y solo ahora, cuando la nariz de la novedad del futurismo se ha podrido, vosotros, malditos seáis, os habéis molestado en verlo.</p> <p>El futurismo gritaba sobre el sol y la alegría, pero era sombrío y lúgubre.</p> <p>Un almacén mayorista de tragedia y dolor. Los callos de lágrimas debajo de los ojos.</p> <p>El futurismo, llamando a las payasadas, llegó al misticismo invernal, al misterio de la ciudad. En verdad os decimos: nunca antes el arte había estado tan cerca del naturalismo y tan lejos del realismo, como ahora, en el período del futurismo terciario. Poesía: el llanto desgarrador de Mayakovski, las obscenidades poéticas de Kruchenykh y Burliuk, los cubitos y las traducciones de Picasso al idioma nativo del álamo temblón en la pintura; en el teatro, ni picante ni mamante,</p>
--	---

<p>кукиш, в прозе — нуль, в музыке — два нуля (00 — свободно).</p> <p>Вы, кто еще смеет слушать, кто из-за привычки "чувствовать" не научился мыслить, забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чертовой матери всю эту галиматью.</p> <p>42-сантиметровыми глотками на крепком лафете мускульной логики мы, группа имажинистов, кричим вам свои приказы.</p> <p>Мы, настоящие мастерские искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапог, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы, слышите в наших произведениях верлибр образов.</p> <p>Образ и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов, сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к "Ниве". Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь</p>	<p>en prosa, cero, en la música, dos ceros (00, está libre).</p> <p>Vosotros, que todavía os atrevéis a escuchar, que por costumbre de "sentir" no habéis olvidado cómo pensar: olvidad que existía el futurismo, al igual que nos hemos olvidado de la existencia de los naturalistas, decadentes, románticos, clásicos, impresionistas y otra basura. Al diablo con todas estas tonterías.</p> <p>Con las fauces de 42 centímetros en el robusto carro de la lógica muscular, nosotros, el grupo de los imaginistas, os gritamos nuestras órdenes.</p> <p>Nosotros somos los verdaderos artesanos del arte, nosotros somos los que pulen la imagen del polvo del contenido mejor que un limpiabotas de la calle, y nosotros argumentamos que la única ley del arte, su único e incomparable método es la afloración de la vida a través de la imagen y el ritmo de las imágenes. Oh, escuchad en nuestras obras el verso libre de imágenes.</p> <p>Imagen y solo imagen. La imagen, con los pies de analogías, paralelismos, comparaciones, opuestos, adjetivos cortos y abiertos, aplicaciones multidisciplinarias de la construcción de varias plantas, es el instrumento productivo del maestro del arte. Cualquier otro arte es un apéndice de la revista "Niva".</p> <p>Solamente la imagen, como naftalina, se espolvorea sobre la obra para salvarla de las polillas del tiempo.</p> <p>La imagen es la armadura del verso.</p>
---	--

<p>картины. Это крепостная артиллерия театрального действия.</p> <p>Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины. Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств. Мы не предлагаем изображать город, деревню, наш век и прошлые века, это все к содержанию, это нас не интересует, это разберут критики. Передай, что хочешь, но современной ритмикой образов. Говорим современной, потому что мы не знаем прошлой, в ней мы профаны, почти такие же, как и седые пассажиры.</p> <p>Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы. О, большего комплимента вы не могли нам придумать, чудаки. Да. Мы гордимся тем, что наша голова не подчинена капризному мальчишке — сердцу. И мы полагаем, что если у нас есть мозги в башке, то нет особенной причины отрицать существование их. Наше сердце и чувствительность мы оставляем для жизни, и в вольное, свободное творчество входим не как наивно-отгадавшие, а как мудро-понявшие. Роль Колумбов с широко раскрытыми глазами, Колумбов поневоле, Колумбов из-за отсутствия географических карт — нам не по нутру.</p>	<p>Es el caparazón del cuadro.</p> <p>Es la artillería de la fortaleza de la obra teatral.</p> <p>Cualquier contenido en el trabajo artístico es absurdo y desprovisto de sentido, como las pegatinas de los periódicos en los cuadros. Predicamos la separación más precisa y clara de un arte del otro, defendemos la diferenciación de las artes. No proponemos retratar la ciudad, el pueblo, nuestra edad o siglos pasados, esto es todo por el contenido, no nos interesa, luego lo analizarán los críticos. Di lo que quieras, pero con el ritmo moderno de las imágenes. Decimos moderno, porque no conocemos el pasado, en él somos unos necios, casi igual que los pasadistas grises.</p> <p>Nosotros con una alegría de antemano aceptamos todos los reproches de que nuestro arte proviene de la cabeza, es demasiado estudiado y empapado con el sudor del trabajo. Oh, excéntricos, no podríais ni pensar en un cumplido más grande. Sí. Estamos orgullosos de que nuestra cabeza no esté sujeta a un niño caprichoso: el corazón. Y creemos que si tenemos el cerebro en la cabeza, no hay ninguna razón especial para negar su existencia. Nuestro corazón y sensibilidad lo dejamos para la vida, pero entramos en la creatividad libre y voluntaria no como unos adivinos ingenuos, sino como sabios. El papel de Colones de ojos muy abiertos, Colones por casualidad, Colones que descubren nuevas tierras debido a la falta de mapas geográficos, no nos gusta.</p>
---	--

<p>Мы безраздельно и императивно утверждаем следующие материалы для творцов.</p> <p>Поэт работает словом, беромым только в образном значении. Мы не хотим подобно футуристам морочить публику и заявлять патент на словотворчество, новизну и пр., и пр., потому что это обязанность всякого поэта к какой бы школе он ни принадлежал.</p> <p>Прозаик отличается от поэта только ритмикой своей работы.</p> <p>Живописцу — краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура.</p> <p>Всякая наклейка посторонних предметов превращает картину в крошку.</p> <p>Актер — помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру — образ движения. Театру — освобождение от музыки, литературы и живописи. Скульптору — рельеф, музыканту... музыканту ничего, потому что музыканты и до футуризма еще не дошли. Право, это профессиональные пассажиры.</p> <p>Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего.</p> <p>Мы не только убеждены, что мы одни на правильном пути, мы знаем это. Если мы не призываем к разрушению старины, то только потому, что уборкой мусора нам некогда заниматься. На это есть гробокопатели, шакалы футуризма. В</p>	<p>Afirmamos de forma absoluta e imperativa los siguientes materiales para los creadores.</p> <p>El poeta trabaja con la palabra solo en el sentido metafórico. No queremos engañar al público como un futurista y reclamar una patente para la creación de palabras, novedad, etc., etc., porque es el deber de todo poeta de cualquier escuela.</p> <p>El escritor en prosa difiere del poeta solo en el ritmo de su trabajo.</p> <p>Para el pintor la pintura, refractada en los espejos (escaparates o lagos), y la textura.</p> <p>Cualquier intento de pegar los objetos extraños convierte el cuadro en okroshka⁵²⁶.</p> <p>Actor: recuerda que el teatro no es un lugar para poner la literatura a escena. El teatro es una imagen de movimiento. Para el teatro, se necesita la liberación de la música, de la literatura y la pintura. Para el escultor – el relieve, para el músico ... para el músico nada, porque los músicos todavía no han llegado ni al futurismo. Correcto, estos son unos pasadistas profesionales.</p> <p>Observad: estamos felices. No tenemos ninguna filosofía. No exponemos la lógica de nuestros pensamientos. La lógica de la confianza es la más fuerte.</p> <p>No solo estamos convencidos de que estamos solos en el camino correcto, lo sabemos. Si no llamamos a la destrucción de la antigüedad, es solo porque no tenemos tiempo para limpiar la basura. Para esto existen los sepultureros, los chacales futuristas. En nuestros días del</p>
--	---

⁵²⁶ Sopa fría tradicional rusa.

<p>наши дни квартирному холода — только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприимчикам искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия. Мы можем быть даже настолько снисходительны, что попозже, когда ты, очумевший и еще бездарный читатель, подрастешь и поумнееешь, — мы позволим тебе даже спорить с нами.</p> <p>От нашей души, как от продовольственной карточки искусства, мы отрезаем майский весенний купон. И те, кто интенсивнее живет, кто живет по первым двум категориям, те многое получат на наш манифест.</p> <p>Если кому-нибудь не лень — создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, оттого, что вчера в Мексике был дождь, может быть, оттого, что в прошлом году у вас оценилась душа, может быть, еще от чего-нибудь, — но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами. Передовая линия имажинистов.</p> <p>Поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич.</p> <p>Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов.</p> <p>Музыканты, скульптора и прочие: ау?</p>	<p>frío en los apartamentos, solo el calor de nuestras obras puede calentar las almas de los lectores y los espectadores. A ellos, a los recipientes del arte, con mucho gusto damos toda la intuición de la percepción. Incluso podemos ser tan indulgentes que más tarde, cuando tú, un lector loco y sin talento, crezcas y te vuelvas más sabio, incluso te dejaremos discutir con nosotros.</p> <p>De nuestra alma, como de la tarjeta de alimentos del arte, cortamos el cupón primaveral de mayo. Y aquellos que viven más intensamente, que viven en las dos primeras categorías, recibirán mucho en nuestro manifiesto.</p> <p>Si a alguien le interesa, que cree una filosofía del imaginismo, explique con alguna profundidad el hecho de nuestro aparecer. No lo sabemos, tal vez porque ayer llovía en México, tal vez porque tu alma ha parido una camada de perros el año pasado, tal vez por algo más, pero se suponía ya que surgiera el imaginismo. Y estamos orgullosos de que somos sus escuderos, que a través de nosotros, cual los carteles, él habla contigo.</p> <p>La primera línea de Imaginistas: Poetas: Sergei Yesenin, Rurik Ivnev, Anatoly Mariengof, Vadim Shershenevich. Artistas: Boris Erdman, Georgi Yakulov. Músicos, escultores y otros: ¿Dónde estáis?</p>
---	--

Conclusiones

Este trabajo es la crónica de un difícil diálogo intercultural. Analizando diferentes traducciones de los poetas rusos de la Edad de Plata, hemos podido ser testigos de los obstáculos y las dificultades vinculadas con el género de la actividad literaria tan complejo como es la traducción poética. La falta de contacto directo entre las dos culturas fue la causa tanto de la escasez de las traducciones y de los trabajos teóricos en comparación con el inglés y el francés, como a veces de su baja calidad. Analizando la poesía de Serguei Esenin, de Anna Ajmátova, de Osip Mandelshtam o de Nikolái Klyuev en español, hemos podido ver que a veces resulta casi imposible evitar incluso los errores léxicos más evidentes, provenientes del "difícil arte de utilizar el diccionario"⁵²⁷.

Pero a la vez hemos podido ver como en el caso de la existencia de una escuela, la tradición de traducir a cierto autor o cierta obra, las traducciones con el tiempo tienen tendencia a mejorarse (por ejemplo, esto ocurrió en el caso de Mayakovski). Julia Obolénskaya, analizando la formación de la escuela de traducción del ruso al español de los escritores rusos del siglo XIX, destaca el período de los años 1970 y 1980, cuando la repatriación de los españoles rusohablantes, "los niños de la guerra", ha traído a España a muchos traductores altamente cualificados⁵²⁸. Podemos decir que el mismo boom en la poesía, según nuestros datos, ocurre en general unos 15 años más tarde, en la década de los 90. A partir de entonces por lo menos algunas colecciones de poemas (por ejemplo, las traducciones de Mayakovski de Fernández Sánchez, publicadas ya varias veces en aquella época) se hacen suficientemente conocidas para casi obligar a los traductores posteriores a leerlas antes de crear su propia versión.

Hemos visto también como el interés hacia la Edad de Plata rusa y sus diferentes corrientes, autores y obras se modificaba en los países hispanohablantes a lo largo del siglo XX y principios del XXI. En los cambios de la popularidad de muchos poetas hemos podido destacar cómo la situación política, los acontecimientos históricos —tales como

⁵²⁷ Sánchez Puig, María, "Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor", *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, Nº 2, 2000, p. 215.

⁵²⁸ Оболенская, Юлия, *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, URSS, 2010.

la Perestroika soviética, la Transición española, los cambios de la orientación política y las búsquedas del nacionalismo cultural en los países de América Latina— sacaban del olvido ciertos nombres y ciertas corrientes literarias y los dejaban luego, cuando la demanda del pasajero contexto social estaba saciada. En este sentido, las traducciones poéticas son mucho más "sensibles" que las traducciones en prosa; quizás por la polisemia, el dramatismo y el reducido tamaño de la mayoría de las obras poéticas, ellas atraen la atención tanto de los traductores y editores como del público en general, permitiendo reflejar el presentimiento, la tensión subconsciente que forma lo que Levin Ludwig Schücking llamaba "el gusto literario general".

Así, por ejemplo, la publicación de los libros de Dmitri Merezhkóvski, que coincidía con los períodos del cambio del poder y la llegada del gobierno derechista en varios países; la popularidad de Mayakovski, que coincide con los períodos de la crisis y la incertidumbre social; el interés hacia la poesía de Yesenin en los países de América Latina, determinado, por lo visto, por el nacionalismo cultural; las numerosas publicaciones de las traducciones de *Requiem* de Anna Ajmátova durante los años de la Perestroika rusa, como la posibilidad de tocar las realidades que existían al otro lado del telón de acero...

Es interesante también que cada estilo literario y cada corriente tiene su patrón propio e inconfundible de asimilación por la cultura hispanohablante. Por ejemplo el proceso de recepción de la poesía de los simbolistas empezó prácticamente en su vida, con algunas, aunque sueltas, críticas y traducciones, para luego pararse por varias décadas; la asimilación del futurismo, sobre todo de la poesía de Vladimir Mayakovski, vinculada con los aires revolucionarios en diferentes países, iba mano a mano con los cambios políticos; y el descubrimiento de los acmeístas y, especialmente, de la poesía de Marina Tsvetáeva es un tema muy reciente, prácticamente solo acaba de empezar y (en el caso de Tsvetáeva) cuenta con apenas veintipocos años de historia.

Estudiando esta dinámica de popularidad, podemos también observar el efecto de lo que Iván Martín Cerezo llama *repertorio*, el conjunto de normas que regulan la producción y la recepción de los textos literarios. Luego, tras Cerezo y Even Zohar, podemos distinguir entre "lo que se llama *canonicidad estática*, referida a aquellos textos que una determinada comunidad considera dignos de conservar, y *canonicidad dinámica*, que afecta al repertorio, y se produce cuando una serie de normas se convierten en el

modelo ideal de producción, de tal forma que se escriben obras al modo de tal otra que sirve como referencia"⁵²⁹.

Hablando en estos términos, tenemos que constatar que para la poesía rusa la canonicidad dinámica ya está formada, pero la canonicidad estática todavía está por llegar. Y quizás esta sea la causa principal de que, en primer lugar, los cambios en la popularidad de la poesía rusa estén tan fuertemente vinculados con el proceso del desarrollo social. En segundo lugar, esta canonicidad, o mejor dicho, "no-canonicidad" es el factor determinante en la formación del panorama de la traducción; y por no tener referencias absolutas este panorama tiene tanta diversidad en cuanto a los estilos, la calidad y la cantidad de las traducciones de cada autor. En tercer lugar, el dinamismo de los cánones y la falta de la base teórica determina la tergiversación del panorama original de la Edad de Plata rusa, porque muchas veces la recepción de una u otra obra o poeta se debe a una cuestión de azar: una buena traducción puede subir al primer plano una obra menos significativa y, al revés, una obra que no ha tenido tanta suerte con sus traductores no se asimila por la cultura del idioma de destino.

Para concluir tenemos que resaltar que, a pesar de los procesos empezados en los años 90 del siglo pasado, la escuela de traducción de la poesía rusa en general en el mundo hispanohablante todavía no está formada. Después de saciar la demanda primaria con las primeras traducciones, muchas veces únicas para cada obra y carentes de valor artístico propio, la popularidad del tema disminuyó, y en la última década tenemos muy pocos proyectos de traducción de la poesía rusa. Hasta ahora la mayoría de las traducciones se hacen de forma bastante aleatoria, sus tiradas son pequeñas y los traductores posteriores muchas veces, según parece, no saben nada de sus predecesores, lo que los empuja a cometer los mismos errores y a veces añadir algunos nuevos.

Pero, por otro lado, también hemos visto la otra faceta del mismo proceso: algunos autores, por ejemplo Vladimir Mayakovski, traducidos con más frecuencia, ya tienen una especie de imagen y estilo inconfundible en español, ya sirven como modelo y como referencia y poco a poco se han convertido en una parte de la cultura de destino.

Todo esto pone en evidencia que la traducción poética tampoco es posible sin una escuela de traducción; antes de traducir, tenemos que saber qué es lo que exactamente traducimos, o, en otras palabras, ver el texto original como un texto cultural, dentro de su época, de su cultura, de su tema y de su estrato social, y tener unos medios ya establecidos

⁵²⁹ Martín Cerezo, Iván, *Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Madrid, EDITUM, 2006, p.34.

que nos pueden ayudar a plasmar este conocimiento en el contexto de otra cultura. Y esperamos que este trabajo sea también un pequeño guijarro en el pedregoso —pero muy necesario— camino de la asimilación de un corpus de los textos culturales que servirá para enriquecer el mundo literario de otro idioma, otra cultura y otras generaciones.

Заключение

Данная работа является хроникой трудного межкультурного диалога. Анализируя разные переводы русских поэтов Серебряного века, мы поневоле стали свидетелями не всегда успешного преодоления препятствий и сложностей, связанных с таким нелегким жанром литературной деятельности, как поэтический перевод. Недостаток прямого контакта между двумя культурами – испаноязычной и русскоязычной – стал причиной нехватки как переводов, так и теоретических исследований по сравнению с англо- и франкоязычной культурами, а иногда и низкого качества существующих работ. Анализируя поэзию Сергея Есенина, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама или Николая Клюева на испанском языке, мы могли с сожалением наблюдать, что иногда переводчикам не удавалось избежать даже самых очевидных лексических ошибок, вытекающих из «трудного искусства использования словаря».

Но в то же время мы видели, как в случае существования школы, традиции перевода определенного автора или определенной работы, переводы со временем имеют тенденцию к улучшению (как, например, это произошло с поэзией Маяковского). Юлия Оболенская, анализируя формирование школы перевода русских писателей девятнадцатого века на испанский язык, обращает особое внимание на период 1970-х и 1980-х годов, когда репатриация русскоязычных испанцев, «детей войны», стала причиной появления в Испании многих высококвалифицированных переводчиков⁵³⁰. Можно сказать, что такой же качественный скачок в поэзии, по нашим данным, произошел примерно на 15 лет позже, в 90-е годы. Начиная с этого момента, по крайней мере некоторые сборники стихов (например, переводы Маяковского, выполненные Хосе Фернандес Санчес, уже изданные несколько раз к тому времени) достаточно известны для того, чтобы заставить новых переводчиков знакомиться с ними перед созданием собственной новой версии.

Мы также видели, как интерес к русскому Серебряному веку и его различным течениям, авторам и произведениям менялся в испаноязычных странах

⁵³⁰ Оболенская, Юлия, *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, URSS, 2010.

на протяжении XX века и первых лет XXI. В изменениях популярности произведений русских поэтов можно выделить периоды, когда политическая ситуация или исторические события, такие как советская Перестройка или испанская "Транзисьон", изменения политической ориентации или развитие культурного национализма в странах Латинской Америки, вытаскивали определенные имена и литературные течения из забвения и позже, когда потребность сиюминутного социального контекста была удовлетворена, вновь способствовали "забыванию" этого произведения. В этом смысле поэтические переводы гораздо более «чувствительны» к социальному контексту, чем переводы прозы; возможно, из-за многозначности, эмоциональности и небольшого размера большинства поэтических произведений они вызывают интерес как переводчиков, так и редакторов и социума в целом тем, что позволяют отражать предчувствие, подсознательное напряжение, формирующее то явление, которое Левин Людвиг Шюккинг называл «общий литературный вкус».

Так, например, публикация книг Дмитрия Мережковского совпала с периодами смены власти и прихода правительства правого толка в нескольких странах; популярность Маяковского - с периодами кризиса и социальной неопределенности; интерес к поэзии Есенина в странах Латинской Америки, определялся, по-видимому, подъемом культурного национализма; многочисленные публикации переводов «Реквиема» Анны Ахматовой в годы русской Перестройки означали для испаноязычного читателя возможность прикоснуться к реальностям, существовавшим по другую сторону железного занавеса....

Интересно также, что каждый литературный стиль и каждое литературное направление имеет свой собственный паттерн ассимиляции в испаноязычной культуре. Например, процесс рецепции поэзии символистов начался практически при жизни этих поэтов, вместе с первыми, хотя и не всегда удачными, критическими статьями и переводами, а затем оказался полностью прерван на протяжении нескольких десятилетий; рецепция футуризма, особенно поэзии Владимира Маяковского, была очевидно связана с революционными движениями в разных странах, шла рука об руку с политическими изменениями; при этом открытие испаноязычной культурой произведений акмеистов, а также поэзии Марины Цветаевой – это явление достаточно недавнего времени, насчитывающее (в случае с Цветаевой) всего двадцать лет истории.

Изучая эту динамику популярности, мы также можем наблюдать явление, называемое Иваном Мартином Сересо *репертуаром* и представляющим собой набор норм, регулирующий производство и рецепцию литературных текстов. Согласно Сересо и Эвен Зохар, необходимо отличать «то, что называется статической каноничностью, то есть каноничность, которая касается текстов, считаемых определенным сообществом достойными сохранения, и динамическую каноничность, которая влияет на репертуар и возникает, когда ряд литературных норм становится идеальной моделью производства таким образом, что новые произведения строятся по модели некоего литературного прототипа, служащего эталоном»⁵³¹.

Говоря в этих терминах, мы должны отметить, что для русской поэзии динамическая каноничность уже сформирована, но статической еще только предстоит быть созданной. И, возможно, во-первых, это является главной причиной того, что изменения в популярности русской поэзии настолько сильно связаны с процессом общественного развития. Во-вторых, эта каноничность, вернее, «неканоничность» является определяющим фактором в формировании общей панорамы переводов; из-за отсутствия абсолютных моделей и прототипов, эта панорама имеет значительное многообразие как по стилям, так и по качеству и количеству переводов каждого автора. В-третьих, динамичность канонов и отсутствие теоретической базы определяет искажение оценки оригинальных текстов и персоналий Серебряного века: хороший перевод может поднять на первый план менее значительные произведения, и, наоборот, гениальное произведение, которому не так повезло с переводчиком, не усваивается культурой целевого языка.

В заключение мы должны подчеркнуть, что, несмотря на процессы формирования некоторой литературной традиции, начатые в 90-х годах прошлого века, в целом школа перевода русской поэзии в испаноязычном мире еще не создана. После удовлетворения первичного спроса с помощью первых переводов, часто единственных для каждого произведения и практически лишенных художественной ценности, популярность темы уменьшается, и в связи с этим за последние годы мы можем назвать очень мало новых переводов русской поэзии. До сих пор большинство переводов делаются довольно случайным образом и

⁵³¹ Martín Cerezo, Iván, *Poética del relato policíaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Madrid, EDITUM, 2006, p.34.

издается небольшими тиражами, и в связи с этим последующие переводчики часто, по-видимому, ничего не знают о своих предшественниках, что заставляет их совершать те же самые ошибки, а иногда и добавлять новые.

Но с другой стороны, мы также могли увидеть и другую сторону этого процесса: некоторые поэты, такие как Владимир Маяковский, переводятся чаще, и для них уже сформирован своего рода образ и неповторимый стиль в испаноязычной поэзии, служащий в качестве модели и эталона и оказывающий влияние на целевую культуру в целом. Таким образом, эти поэты постепенно становятся частью культуры языка перевода.

Все это показывает, что поэтический перевод невозможен без создания школы; до того, как взяться за перевод, мы должны знать, что именно переводим, или, другими словами, быть способными оценить исходный текст в качестве культурного текста, в контексте своего времени, культуры, значения и породившего его социума, и иметь при этом уже намеченный инструментарий, который поможет нам перевести это знание в контекст другой культуры. И мы надеемся, что данная работа станет нашим, пусть небольшим, вкладом в процесс усвоения испаноязычной культурой огромной и необычайно ценной совокупности русских поэтических текстов Серебряного века, имеющих огромный потенциал для обогащения литературного мира другого языка, иной культуры и новых поколений.

Bibliografía

1. Ajmátova, Ana, *Réquiem* (Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García). Madrid, Colección Torremozas 125, 1996.
2. Ajmátova, Ana, *Réquiem y otros poemas*. (Introducción y traducción de José Luis Reina Palazón), Sevilla, Alfar, 1993.
3. Ajmátova, Anna, *Réquiem. Poema sin héroe* (Edición bilingüe. traducción de Jesús García Gabaldón). Madrid, Cátedra, 1994.
4. Ajmátova, Anna, *Soy vuestra voz. Antología* (Selección, prólogo y traducción del ruso: Belén Ojeda), Madrid, Hiperión poesía, 2005.
5. Ajmátova, Anna; Mandelshtam, Osip; Pasternak, Boris; Tzvetava, Marina, *Contrapunto a cuatro voces en los caminos de aire: pequeña antología de cuatro poetas rusos* (Trad. Tatiana Bubnova), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, 2009.
6. Akhmatova, Anna, *Réquiem y otros escritos* (Traducción de José Manuel Prieto), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000.
7. Akhmatova, Anna, *Requiem*. (versión y prólogo de Aquilino Duque), Barcelona, El Bardo, 1967.
8. Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Especificidad del texto literario y traducción", en Gonzalo García, Consuelo y Valentín García Yebra (eds.), *Manual de Documentación para la Traducción Literaria*, Madrid, Arco Libros, 2005.
9. Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje", en Muelas Herraiz, Martín; Gómez Brijuega, Juan José (ed.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 24-25
10. Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel; Frechilla Díaz, Emilio (eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, págs. 61-75.

11. Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción y literatura", en *Boletín GEC. Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria*, Nº 14-15 (Homenaje a Emilia de Zuleta), Buenos Aires – Mendoza, Editorial Dunken y Universidad Nacional de Cuyo, 2004, págs. 31-32.
12. Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción y representación", en Consuelo Gonzalo y Pollux Hernández (eds.), *Corcillum. Estudios de Traducción, Lingüística y Filología dedicados a Valentín García Yebra*, Madrid, Arco Libros, 2006.
13. Albaladejo Mayordomo, Tomás, "Traducción, discurso, sociedad", en Utrera Torremocha, María Victoria; Romero Luque, Manuel (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
14. Alighieri, Dante, *Estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento (1265-1965)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966.
15. Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (5.^a ed., 3.^a reimpr.), Madrid, Gredos, 1981.
16. Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Tercera edición aumentada. Madrid, Editorial Gredos, 1978.
17. Anónimo, *Poema lido por Dilma Rousseff é de russo conhecido como Poeta da Revolução*, Diario de Pernambuco, 31.08.2016:
http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/08/31/internas_viver,662839/poema-lido-por-dilma-rousseff-e-de-russo-conhecido-como-poeta-da-revol.shtml (Fecha del último acceso: 28 de noviembre de 2017. Idioma: portugués).
18. Arduini, Stefano "Metaphors Concepts Cognition", en Arduini, Stephano (ed.). *Metaphors*, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 2007.
19. Asch, S. E., *Forming impressions of personality*, *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 41(3), 1946, p. 258-290. .
20. Auden, Wystan Hugh, *El arte de leer: Ensayos literarios*, Barcelona, Lumen, 2013.
21. Balmont, Konstantín, *Lírica*, Traducción de Tomás Nuño Oraá, Bilbao, Euskoprint, 2009.
22. Balmont, Konstantin. *Balmont*. Barcelona, Editorial Cervantes, 1920.
23. Barnstone, Willis, *Borges at eighty. Conversations*, Bloomington, Indiana University press, 1982.

24. Bartlett, Rosamund; Dadswell, Sara, *Victory Over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Exeter, University of Exeter Press, 2012.
25. Beristáin, Helena, "Poética, retórica y traducción literaria", en: Beristáin, Helena; Beuchot, Mauricio, *Filosofía, retórica e interpretación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 140.
26. Betti, Emilio, *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, Trad. de J. L. de los Mozos, Madrid, Editoriales de Derecho Reunidas, 1975.
27. Blok, Aleksandr Aleksandrovich, *Antología poética. Aleksandr Blok*, Traducción de Tomás Nuño Oraá y Gayané Sharluyán, Bilbao, Euskoprint, 2007.
28. Blok, Aleksandr Aleksandrovich, *La ironía y otros ensayos* (Trad. de Jorge Bustamante García), México D.F., Verdehalago, 2009.
29. Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliiov, Nikolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Osip, *Cinco poetas rusos*. Trad. Jorge Bustamante García, Barcelona; Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.
30. Blok, Aleksandr, *Los doce y otros poemas* (Trad. de Clara Janés y Amaya Lacasa), Madrid, Visor, 1999.
31. Blok, Alexandr, *Un pedante sobre un poeta y otros textos* (trad. de Michael Faber-Kaiser), Barcelona, Barral, 1972.
32. Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, *Diez poetas rusos del Siglo de Plata* (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983.
33. Bomstein, G., "La vida literaria: literatura y bolchevismo", *España (Madrid. 1915)*, n.º 266, 5/6/1920, p. 13.
34. Bonilla, Juan, *Prohibido entrar sin pantalones*, Barcelona, Seix Barral, 2013.
35. Borges, Jorge Luís, "Sobre el 'Vathek' de William Beckford (1943)" en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
36. Borges, Jorge Luis, *El escritor y su obra: entrevistas de Georges Charbonier [i.e. Charbonnier] con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 2000.
37. Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
38. Brik, Osip, "Ritmo y sintaxis", En Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (trad. Ana María Nethol), Buenos Aires: Siglo veintiuno editores S.A., 1976. págs. 107-115.

39. Briúsov, Valerii, *Lírica. Poeta del granito y del bronce* (traducción de Tomás Nuño Oraá). Bilbao: Euskoprint, 2010.
40. Bubnova, Tatiana, "El falsete del tiempo: Marina Tsvetáieva", en *Acta Poética* 28 (1-2) Primavera-Otoño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
41. Bulgakova, Nina; Feijoo, Samuel, *Poetas rusos y soviéticos. Selección*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966.
42. Burdeus, María Dolores; Verdegel, Joan, "Claves para una sociología de la traducción de narrativa a partir de COVALT (1990-2000)" en *Meta: Journal des traducteurs*; vol. 50, no. 4, 2005.
43. Carmona Fernández, Fernando; García Cano, José Miguel, *La literatura en la historia y la historia en la literatura*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.
44. Chico Rico, Francisco, "La teoría de la traducción en la teoría retórica", en *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 2002, N° 2, 3. págs. 25-40.
45. Cícero, *De inventione, De optimo genere oratorum. Topica*, With an English Translation by E. M. Hubbell, London, The Loeb Classical Library, 1960.
46. Clarke, Dorothy Clotelle, "Resumen antológico de la obra métrica de Pedro Henríquez Ureña", en *Revista Iberoamericana*, Iowa, N° 21 (1956).
47. Cohen, J, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.
48. Correa Vásquez, Pedro, *Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos*, Panamá, editorial Portobelo, 1990.
49. Derrida, Jacques; Venuti, Lawrence, "What Is a 'Relevant' Translation?", en: *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 27, No. 2 (Winter), 2001.
50. Deutsch, Babette; Yarmolinsky, Avrahm, *Modern Russian Poetry: An Anthology*, Harcourt, Brace, 1921.
51. Devoto, Daniel, "Leves o alevs consideraciones sobre lo que es el verso", en: *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), págs.67-100 y 7 (1982), págs. 5-60.
52. Doležel, Lubomir, *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1997.
53. Domínguez Caparros, José, *Métrica Española (nueva edición corregida y aumentada)*, Madrid, Editorial UNED, 2014.
54. Domínguez Caparrós, José, *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, UNED, 2010.

55. Dvořák, Max, *The history of art as the history of ideas*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.
56. Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Estéban Calderón). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
57. Echavarrén, Roberto, *La Edad de Plata. Poetas rusos*, Montevideo, La flauta mágica, 2011.
58. Eco, Umberto, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (traducción de Francisca Perujo), Barcelona, Seix-Barral, 1965.
59. Eco, Umberto. *The middle ages of James Joyce: the aesthetics of chaosmos*. London, Hutchinson Radius, 1989.
60. Eikhenbaum, Boris; Chklovski, Viktor; Tinianov, Juri, *Formalismo y vanguardia* (Traducción de Agustín García y Juan Antonio Méndez), Alberto Corazón, Madrid, 1970.
61. Erlich, Victor, *El formalismo ruso* (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1974.
62. Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.
63. Esenin, Sergio, *Poemas* (trad. y selección, José Agustín Goytisolo y Agustín Manso Argüelles) Santander, Isla de los ratones, 1967.
64. Esenin, Serguei, *El último poeta del campo* (Traducción directa del ruso de José Fernández Sánchez; prólogo de Máximo Gorki), Visor, Madrid, 1974.
65. Etkind, Efim, *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, Slavica, 1982.
66. Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Studies", en: *A special issue of Poetics Today*, Durham, Duke University Press, 1990.
67. Faraldo, José, *La Revolución rusa: Historia y memoria*, Madrid, Alianza, 2017.
68. Francastel, Pierre, *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
69. Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid, B.A.C., 1957.
70. Frost, Robert, *Conversations on the Craft of Poetry*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1961.
71. García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

72. Gasparov, Mijaíl (ed.), *Русская поэзия "серебряного века", 1890-1917: Антология*, Москва, Наука, 1993.
73. Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, 1993.
74. Giner de los Rios, Francisco, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, 1876.
75. Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela* (trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz), Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
76. Gómez Alonso, Juan Carlos, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Madrid, EDITUM, 2002, p.55.
77. Gregorich, Luis (selección), *Poesía rusa del siglo XX*, Buenos Aires, Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970.
78. Guerrero, Lucía, *"I have a dream", en español*, <http://sesiondecontrol.com/actualidad/internacional/eeuu/i-have-a-dream-en-espanol/> (fecha de último acceso: 12.06.2017)
79. Guillen, Jorge, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
80. Guippius, Zinaida, Colección de poesía (trad. Tomás Nuño Oraá), Bilbao, Euskoprint 2000, S.L., 2014.
81. Gumilev, Nikolái, *Lírica selecta* (trad. Tomás Nuño Oraá), Bilbao, Colección de Poesía Rusa; 38, 2012.
82. Gumiliov, Nikolai Stepanovich, *El tranvía extraviado: antología poética*. (Trad. José Mateo y Xènia Dyakonova) Ourense, Linteo, 2012.
83. Gumiliov, Nikolai; Gómez de Aranda, Luis; Fraga, Luis, *El diablo listo y otros poemas = Umnyĭ d'iavol i drugie stikhotvoreniia*, Madrid, Reino de Cordelia, 2011.
84. Guyau, Jean-Marie, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1889. Citado por: Guyau, Jean-Marie, *El arte desde el punto de vista sociológico* (trad. Ricardo Rubio), Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902.
85. Hardt, Hanno, *Critical communication studies: communication, history and society in America*, London, Routledge, 1992.
86. Harte, Tim, *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2009.
87. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Introducción a la estética* (Traducción de Ricardo Mazo), Barcelona, Península, 2001.

88. Hennequin, Emile, *La Critique scientifique*, Paris, Perrin, 1888.
89. Henríquez Ureña, Pedro, "Tomo III. Estudios métricos", en *Obras completas*, Santo Domingo (República Dominicana), Editora Nacional, 2003.
90. Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London and Sydney, Croom Helm, 1985.
91. Holmes, James, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 1988.
92. Humphrey, Richard, *Futurismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*, Madrid, Encuentro, 2000.
93. Ivanov, Vyacheslav; Ivanov, Dimitri, *Poems*, Oxford, Clarendon press., 1962.
94. Jiménez Arribas, Carlos, "Los cisnes y la torre", en Doce, Jordi (ed.), *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.
95. Joyce, James, *Ulysses*, London, Penguin, 1992 (1922).
96. Klíuev, Nikolaï Alekseevich; Glad, John. *Poems*. Ann Arbor, Michigan, Published by the Iowa Translation Series, International Writing Program, University of Iowa and Ardis, 1977.
97. Kuznetsova, Irina; Tenías, Javier, *Antología de poetas futuristas rusos*, Zaragoza, El último parnaso, 1997.
98. Lafforgue, Jorge Raúl, *Poesía latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.
99. Lefevere, André, *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*, Assen, Van Gorcum, 1975.
100. Lentini, Javier. *Velimir Khlébnikov: Antología poética y estudios críticos*, Barcelona, editorial Laia, 1984.
101. López Arriazu, Eugenio, "Dossier La traducción editorial: Poetas, autores, traductores: el caso de 'Poesía rusa del siglo XX' de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970", en *El Taco En La Brea*. 1 (5), 2017, págs. 273-288.
102. López Gradolí, Alfonso, *La escritura "mirada": una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur, 2008.
103. Lukács, György, *La novela histórica* (trad. Jasmín Reuter), México, Ediciones Era, 1977.
104. Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1789.

105. Maiacovski, Vladimir, *Antología de Maiacovski: su vida y su obra* (Trad. de Lila Guerrero). Buenos Aires, Editorial Claridad, 1943.
106. Maiakovski, Vladimir, *Vladimir Maiakovski, El autor y su obra*, Vedado (Cuba), Instituto Cubano del Libro, 1970.
107. Maiakovski, Vladimir, *El autor y su obra*, Vedado (Cuba), Instituto Cubano del Libro, 1970.
108. Maiakovski, Vladimir, *Mi descubrimiento de América: 1925: en 12 poemas* (Trad. Tomás Nuño Oraá). Bilbao, Euskoprint, 2005.
109. Maiakovski, Vladimir; Nuño Oraá, Tomás. *Lírica*. Bilbao, 2012.
110. Makarov, Alexander (ed.), *Antología de la poesía soviética*, Madrid, Ediciones Jucar, 1974
111. Makin, Michael, *Nikolái Klyuev: Time and Text, Place and Poet*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010.
112. Maliavina, Svetlana, "El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento", en: *Eslavística Complutense*, Vol. 2, 2002, págs. 127-149.
113. Mandel'shtam, Osip, *Coloquio Sobre Dante; La Cuarta Prosa* (trad. Jesús García Gabaldón), Madrid, Visor, 1995
114. Mandel'shtam, Osip; Vidal, Elena, *Armènia en prosa i en vers*. 1a ed. Barcelona, Quaderns Crema, 2011.
115. Mandel'shtam, Osip; Vidal, Elena, *Armenia en prosa y en verso*. 1a ed. Barcelona, Acantilado, 2011.
116. Mandel'shtam, Osip; Vidal, Elena, *Poemes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2009.
117. Mandel'shtam, Ossip, *Poesía Completa*, 1ª ed. (Poesía). (trad. Jaume Creus) Barcelona, Edicions de 1984, 1984.
118. Mandel'shtam, Ossip; Creus, Jaume, *Poesía Completa*. (Poesía), Barcelona, Edicions de 1984, 2014.
119. Mandelshtam, Osip, *Cuadernos de Voronezh*, Trad. Jesús García Gabaldón, Montblanc (Tarragona), Igitur, 1999.
120. Mandelshtam, Osip, *Poemas* (Trad. Tomás Nuño Oraá). Bilbao, s.n., 2009.
121. Mandelstam, Osip, *Coloquio Sobre Dante*. 1ª ed. (Trad. de Selma Ancira), Barcelona, Acantilado, 2004.
122. Mandelstam, Osip, *Conversaciones sobre Dante*, Trad. Marilyn Contardi; Cecilia Beceyro, México, Universidad Iberoamericana, 1994

123. Mandelstam, Osip, *El sello egipcio; el rumor del tiempo* (Traducción del ruso de Lidia Kúper), Madrid, Alfaguara, 1981.
124. Mandelstam, Osip, *Tristía y otros poemas* (Prólogo de Joseph Brodsky, trad. y epilogo de Jesús García Gabaldón) Tarragona, Igitur Poesia, 1998.
125. Marinetti, Filippo Tommaso. "Manifiesto técnico de la litteratura futurista", pliego, *Direzione del Movimento Futurista*, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción: José Antonio Sarmiento. Citado por:
<https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2017)
126. Marinetti, Filippo, "Le futurisme", *Le Figaro* (20.02.1909), p.1.
127. Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Madrid, EDITUM, 2006, p.34.
128. Martín de Retana, José María, *Librorum liber, o, Elogio del libro*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1985.
129. Mayakovski, Vladimir, *Hoja tras hoja, un elefante o una leona*, Moscú: Progreso, 1978.
130. Mayakovski, Vladimir, *La flauta espinazo y otros poemas*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1997.
131. Mayakovski, Vladimir, *Lírica Selecta*. (Trad. Tomás Nuño Oraá). Bilbao, Colección de Poesía Rusa, 2012.
132. Mayakovski, Vladimir, *Lo que está bien y lo que está mal*, Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, 1958.
133. Mayakovski, Vladimir, *Poemas 1917-1930* (Trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 1973.
134. Mayakovski, Vladimir, *Qué es bueno y qué es malo*, Москва, Детская литература, 1967.
135. Mayakovsky, Vladimir, *Poesía* (Trad. de Mauro Armiño) Madrid, Akal Bolsillo, 1982.
136. Mayakovsky, Vladimir; Bisti, Dmitriï. *Vladimir Il'ich Lenin: poema*, Moscú, Editorial Ráduga, 1984.
137. Mayakovsky, Vladimir; Gurza, Alfredo, *Mayakovski*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012.

138. Mayakovsky, Vladimir; Zlotnitski, V.; Goríáev, Vitaliĭ, *Lo que está bien y lo que está mal*. Moscú, Ed. en lenguas extranjeras, 1955.
139. McVay, Gordon, "Black and Gold: The Poetry of Ryurik Ivnev", en *Oxford Slavonic Papers*, 4, 1972, págs. 83-104.
140. Michiels, Alfred, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, J. Renouard, 1847.
141. Michiels, Alfred, *Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle*, Paris, Coquebert, 1842.
142. Milá y Fontanals, Manuel; Aullón de Haro, Pedro, *Estética y teoría literaria*, Madrid, Editorial Verbum, 2002.
143. Navarro Durán, Rosa, *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel Practicum, 2008.
144. Navarro i Ferré, Francesc; Alcaide, Paco, *Tod@ la historia homo: Vanguardias culturales (1921-1930)*. Barcelona, Bauprés Ediciones, 1999.
145. Nida, Eugene; Taber, Carlos, *La Teoría y Práctica de Traducción*, Leiden, Publicadores Brill, 1969.
146. Ojeda, Belén; Esenin, Serguéi; Maiakovski, Vladímir; Mandelshtam, Ósip; Tsvietáieva, Marina; Pasternak, Borís; Ajmátova, Anna, *Brasas de Abedul: antología de poesía rusa del siglo XX*, Caracas, Ministerio de la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, 2005.
147. Ortega, Mercedes, "La sociología de la literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la cultura". en *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 10 noviembre de 2006: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/sociolit.html> (fecha del último acceso: 1 de noviembre de 2017)
148. Panofsky, Erwin; Pumarega, Maria Teresa, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, España: Cátedra, 1998.
149. Parra, Nicanor, *Poesía rusa contemporánea*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1971.
150. Parra, Nicanor, *Poesía soviética rusa*, Moscú, Progreso, 1965.
151. Pasternak, Boris, *Notas de un traductor. Teorías de la traducción. Antología de textos* (ed. y trad. de Dámaso López García), Cuenca, Ediciones de la universidad de Castilla-la Mancha, 1996.
152. Paula Canalejas y Casas, Francisco de, *Curso de Literatura general. Parte primera. La poesía y la palabra*, Madrid, Imp. de La Reforma, 1868-1869.

153. Phillips, Allen W., "La tierra de Alvargonzález: verso y prosa", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, 129-148.
154. Plejánov, Yuri, *El arte y la vida social* (trad. Jorje Korsunsky), Barcelona, Editorial Fontamara, 1974.
155. Plekhanov, Georgij, *Cartas sin dirección: el arte y la vida social* (trad. de A. Kuper), Madrid, Akal, 1975.
156. Pound, Ezra, *Ezra Pound and the Visual Arts*, New York, New Directions Publishing, 1980.
157. Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions Publishing, 1968.
158. Pozuelo Yvancos, José María, "La teoría literaria en el siglo XX." en: D. Villanueva (Coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994.
159. Pozuelo Yvancos, José María, y otros (ed.), *De re poética: homenaje al profesor Manuel Martínez Arnaldos*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones 2015.
160. Rábago, Joaquín, "Antología de la poesía soviética", Triunfo. Año XXIX, N. 638 (21 Dic. 1974), págs. 82-83: <http://hdl.handle.net/10366/62641> (fecha del último acceso: 16 de septiembre de 2017)
161. Ramírez Luque, María Isabel, *Arte y belleza en la Estética de Hegel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988.
162. Robinson, Douglas, *Translationality: essays in the translational-medical humanities*, New York, Abingdon, Oxon, 2017.
163. Rodríguez Pequeño, Mercedes, *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995.
164. Ronen, Omry, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem, The Magnes Press of the Hebrew University, 1983.
165. Ronen, Omry, *Серебряный век как умысел и вымысел*, Moscow, O.G.I., 2000.
166. *Ruidos y susurros de las vanguardias: Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Preparado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia. Valencia: Universidad de Valencia, 2004: <http://studylib.es/doc/5867729/ruidos-y-susurros-de-las-vanguardias>. (Fecha del último acceso: 14 de noviembre de 2017)
167. Sánchez Puig, María, "Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor", en *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, Nº 2, 2000, págs. 209-234.

168. Sarmiento, José Antonio. *La poesía fonética*. Madrid, Ed. Poesías Libertarias, 1991.
169. Schlegel, August Wilhelm von, *A course of lectures on dramatic art and literature*, London, J. Templeman, 1840.
170. Schücking, Levin Ludwig, *Sociología del gusto literario*, La Habana, Instituto del Libro, 1969.
171. Selver, Paul, *Modern Russian poetry; texts and translations*, London: K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd.; New York, E, p. Dutton & co., 1917.
172. Seth, Vikram, *The Golden gate*, Bombay, Random House, 1986.
173. Shmónina, María; Cobos Benítez, Mario, "Acerca de la traducción al español del legado literario y crítico de los simbolistas rusos", en *Mundo Esloveno*, 9, 2010, págs. 68-80.
174. Sorokin, Pitirim, *La revolución sexual en los Estados Unidos de América* (Trad. Ángela Muller Montiel) México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional, 1964.
175. Sorokin, Pitirim, *Social and cultural dynamics*, New York, Bedminster Press, 1962. (primera edición: 1937)
176. Staël-Holstein, Anne Louise Germaine Necker de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, T. 1. Paris, Maradan, 1799.
177. Steiner, Peter. *El formalismo ruso: una metapoética*. Madrid, ediciones Akal, 2001.
178. Stolze, Radegundis, *The Translator's Approach: Introduction to Translational Hermeneutics: Theory and Examples from Practice*, Frankfurt, Frank & Timme GmbH, 2011.
179. Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
180. Taylor, Richard; Christie, Ian, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. Routledge and New York, Psychology Press, 1994.
181. Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol), Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A., 1976.
182. Torquemada Sánchez, Joaquín. "La traducción de la poesía rusa al español: aspectos traductológicos", en. Muñoz Martín, Ricardo (ed.) *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada, 12-14 de Febrero de 2003*. Vol. n.º 1, págs. 559-566.
183. Torre Serrano, Esteban, *El ritmo del verso*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.

184. Torre Serrano, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
185. Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.
186. Triolet, Elsa, *Recuerdos sobre Maiakovski y una selección de poemas* (trad. José Battló), Barcelona, Kairós, 1976.
187. Trotsky, León, *Literatura y revolución*, (trad Luis Roig de Lluís), Madrid, Aguilar, 1923.
188. Trotsky, León, *Literatura y revolución: escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*, Buenos Aires: Editorial Antídoto, 2004.
189. Tsvetaeva, Marina, *Antología 100 poemas* (Trad. José Luís Reina Salazón), Madrid, Visor Libros, 1997.
190. Verdegall, Joan, *El premio Fray Luis de León: historia, sociología y crítica*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2013.
191. Vermeer, Hans J., *A Skopos Theory of Translation: (some Arguments for and Against)*, Heidelberg, TextconText-Verlag, 1996.
192. Volojonsky, Anri; Maciel, Carlos, "Hombre negro. Fragmentos", En *Alforja: revista de poesía*, Números 32-35, Fraternidad Universal de los Poetas, 2005, p. 98-99.
193. Wolf, Michaela; Fukari, Alexandra, *Constructing a sociology of translation*, Amsterdam, Benjamins, 2007.
194. Wolfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (Traducción de José Moreno Villa). Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
195. Wordsworth, William y Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Herdfordshire, Wordsworth Editions, 2003.
196. Yakovlev, Boris (ed.), *Lenin en la literatura soviética: Tomo III. Poesía*. (traducciones de Nicanor Parra, José A. Vento, Juan M. Julio y otros), Moscú, Editorial Ráduga, 1985.

Fuentes en ruso

197. Apónimo, "Декларация", en *Сирена. Иллюстрированный двухнедельник*, Воронеж, 30 Января 1919.
198. Apónimo, "Наброски современности: футуристы." En el periódico *Вечер*, N 269 de 8 de marzo de 1909, p. 3.
199. Ахматова, Анна, "Памяти Иннокентия Анненского", en *Звезда*, N1, 1946, p.72.
200. Ахматова, Анна, "Реквием", en *Октябрь*, N3, 1987, págs. 130-135.
201. Ахматова, Анна, *Реквием*, New York, Товарищество зарубежных писателей, 1963 (primera edición) y 1969 (segunda).
202. Ахматова, Анна, *Собрание сочинений в 6 томах*. Москва, Эллис Лак, 1998.
203. Ахматова, Анна, *Чётки: Anno Domini; Поэма без героя*, Москва, Олма Пресс, 2005, <https://books.google.es/books?id=JdfRAAAAQBAJ> (fecha del último acceso: 10 de diciembre de 2017)
204. Бахтин, Михаил, "Архитектоника поступка", en *Социологические исследования*, Вып. 2, 1986, págs. 157-169.
205. Бахтин, Михаил, "К методологии гуманитарных наук", en: *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979. págs. 381-393.
206. Бахтин, Михаил, "К философии поступка", en *Философия и социология науки и техники: Ежегодник АН СССР*. Москва, Наука, 1986, págs. 80-160.
207. Бачинин, Владислав Аркадьевич, Социология литературы как пространство гуманитарных экспериментов, *Социологический журнал*, N4, 2011: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/view/1237/1195> (Fecha del último acceso: 30 de noviembre de 2017)
208. Бекетова, Марина, *Воспоминания об Александре Блоке*, Москва, издательство "Правда", 1990
209. Белый, Андрей, *На рубеже двух столетий. - Начало века. - Между двух революций*. Кн. 1-3. Москва, Художественная литература, 1989 - 1990.
210. Белый, Андрей, *Символизм как миропонимание*, Москва, Республика, 1994.
211. Белый, Андрей, *Собрание стихотворений 1914*. Подгот. А. В. Лавров. Москва, "Наука", 1997.
212. Белый, Андрей, *Сочинения: Поэзия, проза* (Ред. С. И. Пискуновой), Москва, Художественная лит-ра, 1990.

213. Бердяев, Николай, "Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал 'Путь' (к десятилетию 'Пути')". в: *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2-х тт, т. 2. Москва, Искусство, 1994.
214. Бердяев, Николай, "Самопознание", в: *Наше наследие*, № 6, 1988.
215. Блок, Александр, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах, Том I*, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, Институт русской литературы (Пушкинский дом), "Наука", 1997.
216. Блок, Александр, *Поэзия, драмы, проза*, Москва, ОЛМА Медиа Групп, 2001.
217. Бобринская, Екатерина, *Футуризм*, Москва, Галарт, 2000.
218. Бонди, Сергей, "Народный стих у Пушкина (1945)", в: *О Пушкине: Статьи и исследования*. Москва, Худож. лит., 1978. págs. 372–441.
219. Бродский, Николай; Сидоров, Николай. *Литературные манифесты: От символизма до "Октября"* [Переиздание 1924-го года], Москва, Аграф, 2001.
220. Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии. Акмеизм", в: *Русская мысль*, No 4 (апрель), 1913, págs. 134-142.
221. Брюсов, Валерий, "Новые течения в русской поэзии. Футуристы", в: *Русская мысль*, No 3 (март), 1913, págs. 124-133.
222. Брюсов, Валерий, *Собрание сочинений в семи томах. Том I. Стихотворения, поэмы*, Москва, Художественная литература, 1973.
223. Брюсов, Валерий, *Собрание сочинений. т. 6*. Москва, Художественная литература, 1975.
224. Брюсов, Валерий. "Новые сборники стихов", в: *Русская мысль*. No 2, Отд. II, 1911, p. 227—234.
225. Брюсов, Валерий; Миропольский, Александр и др., *Русские символисты*, Выпуск 1-3, Москва, В.А. Маслов, 1894-1895.
226. Букин, Александр Олегович, *Творчество Н. К. Рериха в культурном взаимодействии России и Индии*, Саранск, Саранский университет, 1999 (Tesis doctoral).
227. Бурлюк, Давид; Гуро, Елена; Бурлюк, Николай; Маяковский, Владимир; Низен, Екатерина; Хлебников, Велимир; Лившиц, Бенедикт; Крученых, Алексей, *Садок Судей – II*, Санкт-Петербург, Журавль, тип. т-ва "Наш век", 1913.
228. Бурлюк, Сергей; Каменский, Василий; Низен, Екатерина; Бурлюк, Николай; Гуро, Елена; Мясоедов, С.; Гей, А; Бурлюк, Давид; Милица, Е.; Лившиц,

- Бенедикт; Крученых, Алексей; Хлебников, Велимир, *Садок Судей: Выпуск I*. СПб., Журавль, 1910.
229. Бурлюк, Давид; Бурлюк, Николай; Крученых, Алексей; Кандинский, Василий; Лившиц, Бенедикт, Маяковский, Владимир; Хлебников, Велимир, *Пощечина общественному вкусу*, Москва, Издательство Г. Л. Кузьмина, 1912.
230. Василевская, Ольга, "...Под звон тюремных ключей': 'Реквием' Анны Ахматовой: из истории создания и издания", en la revista "*Наше наследие*", Москва, № 102, 2012.
231. Венгерова, Зинаида, *Английские футуристы*, Петроград, Стрелец, №1, págs. 93 – 104.
232. Веселовский, Александр, *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 1989.
233. Виноградская Софья; Мариенгоф, А.; Эрлих, В; Шершеневич, В.; Вольпин, Н., *Как жил Есенин*. Сост., авт. послесл. и коммент. А. Л. Казаков. Челябинск, Юж.-Урал. кн. изд-во, 1992.
234. Волошинов, Валентин, "Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики", en *Zvezda*, 1926, No 6, págs. 244—267.
235. Горнфельд, Аркадий, *Муки слова*, Литрес, 2010: <https://www.litres.ru/arkadiy-gornfeld/muki-slova/> (Fecha del ultimo acceso: 15 de diciembre de 2017)
236. Городецкий, Сергей, "Некоторые течения в современной русской поэзии", en la revista *Аполлон*, № 1, 1913, págs. 46-50.
237. Городецкий, Сергей, *Ярь: стихи лирические и лиро-эпические*. Санкт-Петербург, Кружок молодых, 1907.
238. Григорьев, Виктор, *Будетлянин*, Москва, Языки русской культуры, 2000.
239. Гроссе, Эрнест, *Происхождение искусства*, Москва, Изд. Сабашниковых, 1899.
240. Гумилев, Николай, "Наследие символизма и акмеизм", en la revista *Аполлон*, № 1, 1913. págs. 42-45.
241. Гумилев, Николай, *Pro et contra: антология: личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей*. (Составитель Юрий Владимирович Зобнин), Москва, Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 2000, págs. 163-166.
242. Гумилев, Николай, *Колчан*, Петроград, Гиперборей, 1916.

243. Гумилёв, Николай, *Романтические цветы: Стихи*, Париж, изд. автора, 1908.
244. Гумилев, Николай, *Собрание сочинений: в четырех томах. Том первый. Стихи 1903-1915*, Вашингтон, В. Камкин, 1962.
245. Гусяров, Евгений, *Есенин в жизни. Систематизированный свод воспоминаний современников*, Москва, ОЛМА Медиа Групп, 2004.
246. Давыдова, Татьяна, *Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция*, Москва, "Флинта", 2005.
247. Достоевский, Федор, *Дневник писателя*:
https://books.google.es/books?id=ls9yqaAza_IC (edición electrónica de Google Books. Fecha del último acceso: 5 de diciembre de 2017)
248. Дрожжин, Спиридон, *Избранное*, Москва, ОГИЗ, 1948.
249. Егорова, Маргарита, "Серебряный век и теософия", en la revista *Дельфис* №18 (2), 1999, págs. 61-65.
250. Есенин, Сергей, "Устал я жить в чужом краю..." *Северные записки*, Петроград, №9, Сентябрь 1916. Есенин, Сергей, *Стихотворения*, Москва, Московский рабочий, 1958.
251. Есенин, Сергей, *Полное собрание сочинений*, Москва, Олма-пресс, 2002.
252. Есенин, Сергей, *Радуница*. Петроград, Издание М. В. Аверьянова, 1916.
253. *Есенин, Сергей; Ивнев, Рюрик и др., "Декларация", en Сирена (Пролетарский двухнедельник), No 4-5, 30 de enero de 1919, Воронеж, págs. 47-50.*
254. Зенкевич, Михаил; Зенкевич, Сергей; Озеров, Лев, *Сказочная эра*, Москва, Школа-Пресс, 1994.
255. Иванов, Вячеслав, *По звездам. Опыты философские, эстетические и критические*, Санкт-Петербург, Изд-во "Оры", 1909.
256. Иванов, Вячеслав, *Кормчие звезды. Книга лирики*, СПб., Тип. А.С. Суворина, 1903.
257. Иванов, Вячеслав, *Собрание сочинений в 4 томах*, Брюссель, 1971-1974.
258. Ипполит Удушьев [Иванов-Разумник, Разумник]. "Взгляд и Нечто. Отрывок. (К столетию 'Горя от ума')", en *Сборник статей*. Ленинград, Мысль, 1925.
259. Казак, Вольфганг, *Лексикон русской литературы XX века*, Москва, РИК "Культура", 1996.
260. Каменский, Василий; Лавут, Павел; Кассиль, Лев, *Пришедший сам. Воспоминания о Владимире Маяковском*, Москва, ПрозаиК, 2013.

261. Клюев, Николай, *Братские песни. (Книга вторая)* / Вступ. ст. В. Свенцицкого, Москва, Новая земля, 1912.
262. Клюев, Николай, *Братские песни. (Песни голгофских христиан)*, Москва, К новой земле, 1912.
263. Клюев, Николай, *Сосен перезвон* (Предисл. В. Брюсова), Москва, Изд. Некрасова, 1912.
264. Клюев, Николай, *Сочинения (Sochineniya). Том 2*, Мюнхен - Берлин, Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969.
265. Клюев, Николай, *Стихотворения и поэмы*. (Библиотека поэта, Малая серия), Ленинград, Советский писатель, 1977.
266. Копина, Ася Евгеньевна, *Испанская рифма в сопоставлении с русской (структурно-семантический и функционально-коммуникативный аспекты) и проблемы перевода испанского рифмованного стиха на русский язык* (Диссертация на соискание кандидатской степени. Научный руководитель С.Ф. Гончаренко), Москва, 2001 (Tesis doctoral).
267. Кормилов, Сергей, *История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные имена: Учебное пособие для филологических факультетов университетов*, Москва, МГУ, 2008.
268. Кручёных, Алексей Елисеевич, *Кукиш пошлякам: фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе*, Москва-Таллин, "Гилея", 1992, págs. 125-126.
269. Крученых, Алексей, *Декларация заумного языка*, Баку, 1921. (hoja volante, 30,2x25 cm) El texto está reproducido en varias ediciones, por ejemplo electrónicamente en: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm> (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2017).
270. Крученых, Алексей, *Декларация слова, как такового*, Петроград, Свѣт, 1913.
271. Крученых, Алексей, *Помада* (Рис. М. Ларионова), Москва, Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского (лит. С. Мухарского), 1913.
272. Крученых, Алексей. *Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых*. Сост., послесл., публ. текстов и комментарии к ним Н. Гурьяновой. Oakland: Berkeley Slavic Specialities, 1999, págs. 243—244.
273. Кручёных, Алексей; Хлебников, Велимир, *Слово как таковое*. Москва: ЕУЫ, 1913.

274. Кузьмин, Михаил, "О прекрасной ясности. Заметки о прозе", en *Аполлон*, No 4, 1910, págs. 5-10.
275. Лавров, Александр, *Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации*, Москва, Новое литературное обозрение, 2015.
276. Лакшин, В.Я., *Новый мир во времена Хрущева*. Москва, Книжная палата, 1991, págs. 132-133.
277. Лейдерман, Наум; Липовецкий, Марк, *Современная русская литература. Новый учебник по литературе в 3-х книгах*, Москва, Едиториал УРСС, 2001.
278. Лившиц, Бенедикт, *Полутораглазый стрелец* (составитель М. Гаспаров), Москва, Художественная литература, 1991.
279. Лившиц, Бенедикт, *Полутораглазый стрелец*, Ленинград, Изд-во писателей, 1933.
280. Ломоносов, Михаил Васильевич, *Письмо о правилах российского стихотворства*. СПб, 1739.
281. Львов-Рогачевский, Василий, *Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин*, Москва, Тов-во "Кн-ство писателей в Москве", 1919.
282. Майков, Аполлон, *Память сердца*, Directmedia, 2014:
<https://books.google.es/books?id=o3ATBAAAQBAJ> . (Fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2017).
283. Маковский, Сергей, *На Парнасе "Серебряного века"*, Мюнхен, Изд-во Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962.
284. Мандельштам, Надежда, *Воспоминания. В 2 томах. Том 2. Вторая книга*, Москва, Вагриус, 2006.
285. Мандельштам, Осип, "Утро акмеизма", en *Сирена*, Воронеж, № 4-5, 30 января, 1919, págs. 69-74.
286. Мандельштам, Осип, *Полное собрание сочинений и писем в трех томах: Стихотворения*. Москва, Прогресс-Плеяда, 2009.
287. Мандельштам, Осип, *Полное собрание стихотворений*, Москва, Гуманитарное агентство "Академический проект", 1995.
288. Мандельштам, Осип; Калмаев, Виктор, *Шум времени: мемуарная проза, письма, записные книжки*, Москва, Олма-Пресс, 2003.
289. Маршак, Самуил, *Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6*, Москва, Художественная литература, 1971.

290. Маяковский, Владимир Владимирович, en Мизина, Ирина (ed.), *Полная хрестоматия русской поэзии для школьников и студентов. Том 2*, Москва, Художественная Литература, 2003, p. 560.
291. Маяковский, Владимир, *Избранные сочинения в двух томах. Том второй*, Москва, Художественная литература, 1981.
292. Маяковский, Владимир, *Полное собрание сочинений. Т. 2*, Москва, Гослитиздат, 1937.
293. Маяковский, Владимир, *Полное собрание сочинений: в 13 т.*, Москва, Гос. изд-во худож. литературы, 1955—1961.
294. Маяковский, Владимир, *Стихотворения. Книга вторая*, Москва, Директ-медиа, 2013.
295. Маяковский, Владимир; Бурлюк, Давид; Крученых, Алексей; Лившиц Бенедикт; Северянин, Игорь; Хлебников, Велимир "Идите к черту!" Манифест. Альманах "Рыкающий Парнас", СПб, 1914.
296. Медведев, Павел, *Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику*, Ленинград, 1928.
297. Мережковский, Дмитрий, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, Санкт-Петербург, типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893.
298. Мережковский, Дмитрий, *Символы (Песни и поэмы)*, Санкт-Петербург, А.С. Суворин, 1892.
299. Мережковский, Дмитрий. *Полное собрание сочинений в 24 томах*, Товарищество Сытина, Санкт-Петербург, 1914.
300. Нарбут, Владимир, *Стихи*, Директмедиа (edición electrónica): <https://books.google.es/books?id=wfqMk0XhDH4C> (fecha del último acceso: 10 de diciembre de 2017)
301. Оболенская, Юлия, *Диалог культур и диалектика перевода: судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке*, Москва, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 1998.
302. Оболенская, Юлия, *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, Книжный дом "Либроком", 2010.
303. Орлицкий, Юрий, "Силлабика сегодня", en la revista *ARION*, Москва, 2012, N3, pags. 92-103.

304. Оцуп, Николай, "Серебряный век", en la revista *Числа*, под ред. Николая Оцуца. Кн. 7–8. Париж, 1933.
305. Оцуп, Николай, *Современники*, Paris, Imprimerie Coopérative étoile, 1961.
306. Плеханов, Георгий, "Письма без адреса", en la revista *Научное Обозрение*", 1899, №11; 1900, №3, №6).
307. Плеханов, Георгий, "Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии", en el periódico *Правда*, №9 у №10, 1905.
308. Плеханов, Георгий, *Искусство и общественная жизнь*, Москва, Издание Московского Института журналистики, 1922.
309. Плуکش, Петр (ed.), *Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия*, Москва, Просвещение, 1986, Págs. 17-40.
310. Потеня, Александр, *Из записок по теории словесности: поэзия и проза, тропы и фигуры, мышление поетическое и мифическое, приложения*, Санкт-Петербург, Паровая тип. и литография М. Зильберберг, 1905.
311. Прокушев, Юрий; Стахова, М., *Смерть Сергея Есенина: документы, факты, версии: материалы Комиссии Всероссийского писательского Есенинского комитета по выяснению обстоятельств смерти поэта*, Москва, ИМЛИ РАН, 2003.
312. Пушкин, Александр Сергеевич, *Собрание сочинений в десяти томах* (под общей редакцией: Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана), Том 9, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1960.
313. Пяст, Владимир, *Встречи*, Москва, Федерация, 1929.
314. Рабов, Р., "Футуризм: новая литературная школа", En la revista *Вестник литературы*, № 5, 1909.
315. Рапацкая, Людмила, *Искусство серебряного века*, Москва, ЗАО, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2003.
316. Розанов, Владимир, *О писательстве и писателях*, Москва, Республика, 1995.
317. Северянин, Игорь, *Полное собрание сочинений*, Литрес, 2007 (Edición electrónica): <https://books.google.es/books?id=8X2gAAAAQBAJ> (Fecha del último acceso: 30 de noviembre de 2017)
318. Снеткова, Марина, *К проблеме перевода художественных фильмов (на материале двух русских переводов фильма П. Альмодовара «Женщины на*

- границ нервного срыва»), en Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, издательство Изд-во Моск. ун-та, № 1, 2008, с. 56-62.
319. Соколов, Константин. "Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие". *Художественная культура*, №7, №8 у №9 de 2013: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/> (fecha del último acceso: 17 de noviembre de 2017)
320. Соловьев, Владимир, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва, Книга, 1990.
321. Сологуб, Федор Константинович, "Чёртовы качели", en la revista *Весы*, 1907, № 8, p. 5.
322. Сологуб, Федор, *Собрание сочинений: стихотворения, рассказы. Соборный благовест. Том 8*, Москва, Интелвак, 2004.
323. Сологуб, Федор. *Собрание стихотворений*, Том 2, СПб., Навьи Чары, 2002.
324. Терехина, Вера, *Серебряный век: В поэзии, документах, воспоминаниях*, Москва, Локид, 2000.
325. Третьяков, Василий Кириллович, *Избранные произведения*, Москва-Ленинград, 1963. Edición reproducida en: Большая серия Библиотеки поэта "Im-Werden-Verlag", 2001.
326. Третьяков, Василий Кириллович, *Новый и краткий способ к сложению стихов Российских*, СПб, 1735.
327. Третьяков, Сергей, "Откуда и куда? (Перспективы футуризма)", *Лэф*. N 1, 1923, p.192.
328. Тынянов, Юрий, *Литературный факт* (Сост. О.И. Новикова), Москва, "Высшая школа", 1993, págs. 23-121.
329. Фет, Афанасий, *Зреет рожь над жаркой нивой... Ранние годы моей жизни*. Directmedia, 31 mar. 2016: <https://books.google.es/books?id=btahDAAAQBAJ> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2017).
330. Харитонова, Наталья, "Рафаэль Альберти в Советской России: поэт, политика и политики", en *Лики XX века. Литература и идеология*, Москва: Издательство МГУ, 2016, págs. 132-139.
331. Хлебников, Велимир, *Перевертень*, Москва, Фолио, 2009.
332. Цветаева, Марина, *Полное собрание стихотворений*, Litres, 5 sept. 2017 (Libro electrónico de Google books):

https://books.google.es/books?id=UR_CAAAAQBAJ (Fecha del último acceso: 12 de diciembre de 2017).

333. Цветаева, Марина, *Стихотворения; Поэмы*, Москва, Рипол Классик, 2007.
334. Цветаева, Марина. *Вечерний альбом*. Москва, 1910.
335. Червинская, Ольга, *Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции*. Черновцы, Alexandru cel Bun, Рута, 1997.
336. Чернышевский, Николай, "Эстетические отношения искусства к действительности" (Диссертация), en Н. Г. Чернышевский. *Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Статьи по философии и эстетике* (Составление и общая редакция Ю. С. Мелентьева), Москва, Библиотека "Огонек", "Правда", 1974.
337. Шапавалов, Михаил, "О 'серебряном веке' русской поэзии", en la revista *Литература в школе*, № 2, 1991.
338. Шкловский, Виктор Борисович, "О поэзии и заумном языке", en *Сборники по теории поэтического языка*, Вып. 1, Петроград, 1916, págs. 1-15.
339. Шкловский, Виктор Борисович, "Поэзия как прием", en *Сборники по теории поэтического языка*, Вып. II, Петроград, 1917, págs. 3-14.
340. Шкловский, Виктор. *Воскрешение слова*. Санкт-Петербург. тип. З.Соколинскаго, 1914.
341. Шкловский, Виктор. *Гамбургский счет. Статьи-воспоминания-эссе*. Москва: Советский писатель, 1990.
342. Эйхенбаум, Борис, *Анна Ахматова: опыт анализа*, Санкт-Петербург, 1923.
343. Эльзон, Михаил, *Николай Гумилев: исследования и материалы, библиография*, Москва, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, 1994.
344. Эльсберг, Яков Ефимович; Луначарский, Анатолий Васильевич, *Общественный смысл русского литературного футуризма: неонародничество русской литературы XX века*, Москва, Издание А.Г. Миронова, 1922.
345. Эпштейн, Михаил, *Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков*, Москва, Советский писатель, 1988.
346. Эткинд, Ефим, *Поэзия и перевод*, Ленинград, Советский писатель, 1963.
347. Юрков, Сергей, *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.)*, СПб., Летний сад, 2003.

348. Якобсон, Роман, "Лингвистика и поэтика", еп: *Структурализм: "за" и "против"*, Москва, Прогресс, 1975.
349. Якобсон, Роман, "Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову" еп: *Работы по поэтике*, Москва, "Прогресс", 1987.
350. Якобсон, Роман, "О лингвистических аспектах перевода" еп: Комиссаров, Вилен (ed.), *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, Москва, Международные отношения, 1978.

ANEXOS

Anexo I. Tablas cronológicas de las traducciones de los principales poetas de la Edad de Plata rusa

Para componer las bibliografías, hemos utilizado las siguientes fuentes principales:

Worldcat.org (www.worldcat.org)

Google Books (<https://books.google.com>)

BUN, buscador único bibliográfico (acceso desde el catálogo de la biblioteca de la UAM:
<http://uam.summon.serialssolutions.com/>)

Library of Congress (<https://www.loc.gov/>)

Buscador de las ediciones raras de la Casa del Libro (www.casadellibro.com)

Buscador universal para los libros en venta Bookfinder (<https://www.bookfinder.com>)

También fueron consultados los catálogos de las siguientes bibliotecas:

Biblioteca Nacional de España (www.bne.es)

Biblioteca Estatal de Rusia (www.rsl.ru)

Biblioteca rusa de la literatura extranjera (<http://libfl.ru/>)

Biblioteca nacional de Argentina (www.bn.gov.ar/)

Biblioteca nacional de Chile (www.bibliotecanacional.cl/)

Dirección General de Bibliotecas UNAM (<http://bibliotecas.unam.mx/>)

(El resto de las bibliotecas nacionales de los países de América Latina se consultaban solo en algunas ocasiones por no disponer de un catálogo electrónico con acceso remoto o por tener muy pocas publicaciones de los autores de la Edad de Plata rusa)

Dmitri Merezhkovski (1865-1941), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Merejkovsky, Dimitry Sergeyeovich, <i>La muerte de los dioses. la novela de Juliano el apostata</i> , Prol. y traducción de Luis Morote, Valencia, F. Sempere, 1901	1901	España
2	Merezhkovsky, Dmitry, <i>La muerte de los dioses</i> , Traducción de Tomás de M. Graells y Sopena, Barcelona, Maucci, 1901	1901	España
3	Merejkowski, Dimitry de, <i>El Anticristo, Pedro y Alejo</i> , trad. José Francés, 2 volúmenes, Valencia, F. Sempere, [circa 1905]	1905	España
4	Merezhkovsky, Dmitry, <i>La muerte de los dioses</i> , Traducción de Pedro Pedraza y Paez, Barcelona, Barcelona S.A., 1912	1912	España
5	Merezhkovski, Dmitri, <i>El nacimiento de los dioses. Tutankhamen en Creta</i> , Madrid, Espasa Calpe, 1930	1930	España
6	Merezhkovski, Dmitri, <i>El Mesías, Akhenatón, Rey de Egipto</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931	1931	España
7	Merejkowski, Dimitri Sergeievich, <i>El romance de Leonado de Vinci</i> , Barcelona, S.I., José Jané, 1946	1946	España
8	Merejkowski, Demetrio, <i>Leonardo de Vinci (El Romance de su vida)</i> , México, Diana, 1947	1947	México
9	Merejkowski, Dimitri Sergeievich, <i>El fin de Alejandro I</i> , Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947	1947	Argentina
10	Merejkowski, Dimitri Sergeievich, <i>El misterio del Alejandro</i> , Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947	1947	Argentina
11	Merejkowski, Dimitri Sergeievich, <i>Compañeros eternos</i> . Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1949	1949	Argentina
12	Merejkowski, Demetrio, <i>Leonardo da Vinci, El romance de su vida</i> . Trad. Carlos Del Corral, Mexico, Diana, 1953	1953	México
13	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyeovich, <i>Novelas completas</i> . Trad. Luis Morote, Constantino Piquer, and José Francés, Buenos Aires, El Ateneo, 1953	1953	Argentina
14	Merejkowski, Dimitri Sergeievich, <i>Vida de Napoleón, (1769-1821)</i> , Madrid, Espasa-Calpe, 1957	1957	España
15	Merezhkovski, Dmitri, <i>El romance de Leonardo. El Genio de Renacimiento</i> , Madrid, Editorial Edhasa, 1994	1994	España
16	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyeovich, <i>Pedro el Grande y el Príncipe Alexei, un drama en la corte de los zares</i> . Traducción de Margarita Estapé, Barcelona, Edhasa, 1995	1995	España
17	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyeovich, <i>El romance de Leonardo</i> . Trad. Juan Santamaría, Barcelona, Altaya, 1996	1996	España
	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyeovich, <i>Pedro el Grande y el príncipe Alexei, un drama en la corte de los zares</i> , Trad. Margarita Estapé, Barcelona, Altaya, 1997	1997	España

18	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>El mesías Akenatón, rey de Egipto</i> . traducción de Ricardo Baeza, Madrid, Alcántara, 1998	1998	España
19	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>La muerte de los dioses, Juliano el Apóstata</i> . traducción de Pedro Pedraza Páez, Madrid, Alcántara, 1998	1998	España
20	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>El romance de Leonardo</i> . traducción de Juan Santamaría; prólogo de Juan Miñana, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998	1998	España
21	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>Akhenatón, rey de Egipto</i> , Madrid, Alcántara, 2000	2000	España
22	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>Juliano, el apóstata</i> , Madrid, Alcántara, 2000	2000	España
23	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>El romance de Leonardo, el genio del Renacimiento</i> , traducción de Juan Santamaría, Barcelona, Edhasa, 2000	2000	España
24	Merezhkovsky, Dmitry Sergeyevich, <i>Pedro el Grande y el príncipe Alexei</i> . Traducción de Margarita Estapé, Barcelona, RBA Coleccionables, 2001	2001	España
25	Merezhkovski, Dmitri, <i>El romance de Leonardo. El Genio de Renacimiento</i> , Madrid, Editorial Edhasa, 2004	2004	España
26	Merezhkovski, Dmitri, <i>El romance de Leonardo. El Genio de Renacimiento</i> , Madrid, Editorial Edhasa, 2007	2007	España



Zinaída Guippius (Híppius, Gíppius; 1869-1945), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Guippius, Zinaida, <i>Colección de poesía</i> , Traducción de Tomás Nuño Oraá, Bilbao, Euskoprint 2000, S.L., 2014	2014	España

Fiódor Sologub (1863-1927), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Sologub, Fiodor, <i>El trasgo. Fiodor Sologub</i> . la traducción del ruso por Naum Tasin, Madrid, Tip. Renovación, 1920	1920	España
2	Sologub, Fedor, <i>El duende: novela</i> . Santiago, Imp. Zig-Zag., 1933	1933	Chile
3	Sologub, Fiodor, <i>El Aro</i> . Trad. de E. Moró, Buenos Aires, Caras y Caretas, 1950	1950	Argentina
4	Arbatoff, Sinowij Jurievich (ed.) <i>Maestros rusos: novelas, relatos, teatro</i> . Barcelona, Planeta, 1959	1959	España
5	Arbatoff, Sinowij Jurievich (ed.), <i>Maestros rusos, novelas, relatos, teatro</i> . Barcelona, Planeta, 1960	1960	España
6	Arbatoff, Sinowij Jurievich (ed.). <i>Maestros rusos: novelas, relatos, cuentos</i> . Feodor Sologub, Eugenio Nikoláievich Chirikov, Alexandr Ivanovich Kuprin, Alexandr Ivanovich Kuprin, Iván Alexeievich Bunin, et al. Barcelona, Planeta, 1962	1962	España
7	Sologub, Fiodor, <i>El trasgo</i> , Traducción del ruso por Naum Tasin Kagan, Madrid, Espasa-Calpe, 1969	1969	España
8	Arbatoff, Sinowij Jurievich (ed.), <i>Maestros rusos</i> , Barcelona, Planeta, 1973	1973	España
9	Sologub, Fiodor. <i>Un pequeño demonio</i> . Trad. de Fedor Teternikov. México: CONAFE: Siglo XXI, 1982	1982	México
10	Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliov, Nikolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Osip, <i>Cinco poetas rusos</i>. Trad. Jorge Bustamante García, Barcelona; Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995	1995	España y Columbia

10 publicaciones en total, entre ellas 1 contiene obras poéticas.

Valeri Briúsov (1873-1924), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Briúsov, Valerio. <i>El ángel de fuego. El ocultismo sensual del siglo XVI</i> . Revelaciones ocultistas Barcelona, Public. Mundial. 1920	1920	España
2	Briúsov, Valerio. <i>El ángel de Fuego. Revelaciones ocultistas del siglo XVI</i> ; Traducción directa del ruso, por Markoff y Leguina. Barcelona, Publicaciones "Mundial", 1930	1930	España
3	Correa Vásquez, Pedro. <i>Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos</i>. Panamá, editorial Portobelo, 1990⁵³²	1990	Panamá
4	Briúsov, Valeriï Iakovlevich. <i>El ángel de fuego</i> . Traducción Arturo Marian. Madrid, Héptada, D.L. 1991	1991	España
5	Briúsov, Valeri. <i>El ángel de fuego: revelaciones ocultistas del siglo XVI</i> . Madrid, RCR, 1994	1994	España
6	Myers, Diana. <i>Poesía acmeísta rusa. (Valery Briúsov, Alexander Blok, Nikolay Gumiliov, Anna Ajmatova, Ósip Mandelstam)</i>. Col. "Visor de Poesía" 2001	2001	España
7	Correa Vásquez, Pedro. <i>Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos</i>. 2a ed: Panamá, editorial Portobelo, 2001	2001	Panamá
8	Briúsov, Valeri. <i>El ángel de fuego: una narración verídica</i> . traducción de Claudia Kariakin y José Ramón Monreal. Barcelona, Obelisco, 2003.	2003	España
9	Briúsov, Valerii. <i>Lírica. Poeta del granito y del bronce</i>; traducción de Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2010	2010	España
10	Briúsov, Valeri. <i>Cuentos y escenas dramáticas</i> . traducción del ruso de Martín Gurruchaga Ruiz; prólogo de Mariano Gómez de Vallejo. Santander: La Tienda del Kirguise, 2011	2011	España
11	Pérez Vivas, Alberto (ed.) <i>Pioneros de la ciencia ficción rusa: Alekséi N. Apujtin, Porfiri P. Infántiev, Valeri Y. Briúsov, Serguéi R. Mintslov</i> . Barcelona, Alba, 2013	2013	España

11 publicaciones en total, entre ellas 3 poéticas.

⁵³² De aquí en adelante están marcadas en negrita las publicaciones que contienen las traducciones de las obras poéticas del autor.

Konstantín Balmont (1867-1942), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Balmont, Konstantin. <i>Balmont</i>. Barcelona, Editorial Cervantes, 1920.	1920	España
2	Schneider, Luis Mario. <i>Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski</i> . Mexico: Secretaría de Educación Pública, 1973.	1973	México
3	Balmont, Konstantín. <i>Lírica</i>. Traducción de Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2009	2009	España

**Andréi Bely (seudónimo de Borís Nikoláyevich Bugáiev, 1880-1934),
bibliografía completa en español**

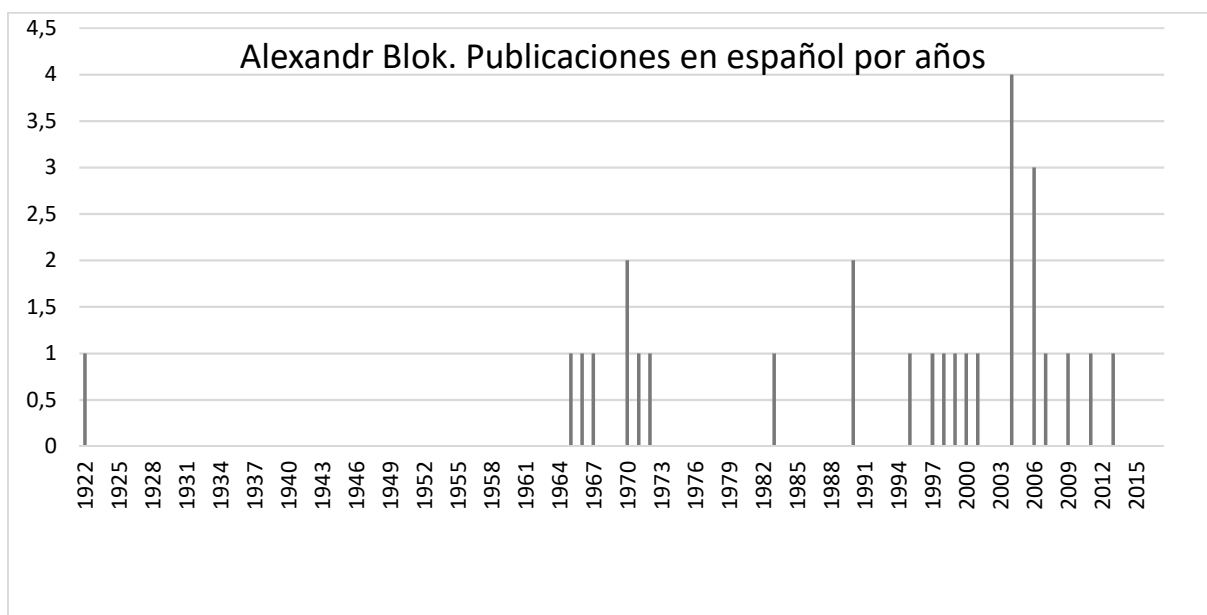
Datos bibliográficos	Año	País
Bely, Andrey. <i>San Petersburgo</i> . Traducción de Juan E. Benusiglio. Barcelona, Planeta, 1962.	1962	España
Bely, Andrei. <i>Petrogrado. Los estertores de un imperio</i> . versión de Vicente Santiago. Barcelona, Mateu. 1962.	1962	España
Zaitzeff, Boris Konstantinovich, Eugenií Ivanovich Zamiatin, Nikolái Vladimirovich Narokov, Víctor Borisovich Sven, Sinowij Jurievich Arbatoff, and Andrej Bely. <i>Maestros rusos</i> . Barcelona, Planeta, 1965.	1965	España
Biely, Andréi and José Fernández Sánchez. <i>Petersburgo</i> . Trad. de José Fernández Sánchez. Vol. 49. Madrid, Alfaguara, 1981.	1981	España
Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, <i>Diez poetas rusos del Siglo de Plata</i> (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983	1983	Argentina
Biely, Andréi. <i>Petersburgo</i> . traducción de José Fernández Sánchez. Madrid, Alfaguara, 2002	2002	España
Biely, Andréi, and María García Barris. <i>La paloma de plata</i> . Pamplona: Laetoli, 2007.	2007	España
Biely, Andréi. <i>Petersburgo</i> . Trad. Rafael Cañete Fuillerat. Tres Cantos, Madrid, Akal, D.L. 2009	2009	España
Bely, Andréi, and Maria García Barris. <i>Yo, Kótik Letáiev</i> . Madrid, Nevsky Prospects, 2010.	2010	España
Gogol, Nikolái Vasilevich, Jan Kott, Vissarión G Belinski, and Andréi Biely. <i>El inspector</i> . Barcelona, Alba, 2010.	2010	España
Bely, Andréi. <i>Petersburgo</i> , traducción, Rafael Cañete Fuillerat. Tres Cantos, Madrid, Akal, D.L. 2011.	2011	España
Biely, Andréi. <i>Recordando a Rudolf Steiner: extracto de las memorias de Andréi Biely, Moscú 1928-1929</i> . Traducción al español, José Ramón Blanco. Publicación: Madrid, IAO Arte Editorial, D.L. 2012	2012	España

Alexandr Blok (1880-1921), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Gor'kii, Maksim, and Aleksandr Aleksandrovich Blok. <i>La canción del Halcón y La canción del Albatros</i> . México: Cultura, 1922.	1922	México
2	Bulgakova, Nina y Samuel Feijoo. <i>Poetas rusos y soviéticos</i> . Selección. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966	1966	Cuba
3	Parra, Nicanor. <i>Poesía soviética rusa</i> . Moscú: Progreso, 1965.	1965	Rusia
4	Blok, Aleksandr. <i>Los doce: homenaje en el 50 aniversario de la revolución de octubre</i> . Montevideo: Aquí, Poesía, 1967.	1967	Uruguay
5	Block, Aleksandr Aleksandrivich. <i>Historias de la U.R.S.S</i> . Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1970.	1970	Argentina
6	Blok, Aleksandr Aleksandrovich, <i>Poemas</i> . Trad. de Samuel Feijóo y Nina Bulgákova. Madrid, Alberto Corazón, 1970.	1970	España
7	Gregorich, Luis (selección). <i>Poesía rusa del siglo XX</i> . Buenos Aires: Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970	1970	Argentina
8	Parra, Nicanor. <i>Poesía rusa contemporánea</i> . Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1971.	1971	Chile
9	Blok, Alexandr. <i>Un pedante sobre un poeta y otros textos</i> . Barcelona, Barral, 1972.	1972	España
10	Makarov, Alexander. <i>Antología de la poesía soviética</i> . Madrid, Ediciones Jucar, 1974.	1974	España
11	Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, <i>Diez poetas rusos del Siglo de Plata</i> (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983	1983	Argentina
12	Correa Vásquez, Pedro. <i>Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos</i> . edición de Irina Nemtchenok de Ardila. 1ª ed.: Panamá, editorial Portobelo, 1990	1990	Panamá
13	Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliov, Nikolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Osip, <i>Cinco poetas rusos</i> . Trad. Jorge Bustamante García, Barcelona; Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.	1995	España, Bogotá
14	Blok, Aleksandr. <i>Palabra del solitario</i> . México: Verdehalago, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998.	1998	México
15	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. <i>Los doce y otros poemas</i> . Trad. de Clara Janés y Amaya Lacasa. Madrid, Visor, 1999.	1999	España
16	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. <i>Lírica</i> . Trad. de Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint 2000.	2000	España
17	Correa Vásquez, Pedro. <i>Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos</i> . edición de Irina Nemtchenok de Ardila 2ª ed.: Panamá, editorial Portobelo, 2001	2001	Panamá
18	Blok, Aleksandr Aleksandrovič. <i>Los doce</i> . Trad. de Valentino Gianuzzi y Jurij Pavlovic Annenkov. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.	2004	Perú

19	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. Aproximación a la lírica rusa. traducción directa del ruso, Tomás Nuño Oraá. Bilbao: T. Nuño, 2004	2004	España
20	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. Los doce: poema. traducción directa del ruso, Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2004	2004	España
	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. <i>Lírica</i>. Trad. de Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2006.	2006	España
22	Blok, Alexánder. <i>Versos de la bella dama</i>. prólogo y traducción del ruso, Jesús García Gabaldón. Montblanc (Tarragona): Igitur, 2006	2006	España
23	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. <i>Antología poética. Aleksandr Blok</i>. Traducción de Tomás Nuño Oraá y Gayané Sharluyán. Bilbao: Euskoprint, 2007	2007	España
24	Blok, Aleksandr Aleksandrovich, <i>La ironía y otros ensayos</i> . Trad. De Jorge Bustamante García. México D.F.: Verdehalago, 2009.	2009	México
25	Echavarren, Roberto. <i>La Edad de Plata. Poetas rusos</i>. Montevideo: La flauta mágica, 2011	2011	Uruguay
26	Blok, Aleksandr Aleksandrovich. <i>Los 12</i>. traducción de Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint 2000, 2013	2013	España

26 publicaciones en total, entre ellas 23 publicaciones de poesía.



Nicolái Gumiliov (1886-1921), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Makarov, Alexander. <i>Antología de la poesía soviética</i>. Madrid, Ediciones Jucar, 1974.	1974	España
2	Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, <i>Diez poetas rusos del Siglo de Plata</i> (Estudio preliminar, notas y selección: Irina Bogdachevski), Buenos Aires, Centro Editor, 1983	1983	Argentina
3	Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliov, Nicolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Osip, <i>Cinco poetas rusos</i>. Trad. Jorge Bustamante García, Barcelona; Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.	1995	España, Bogotá
4	Echavarren, Roberto. <i>La Edad de Plata. Poetas rusos</i>. Montevideo: La flauta mágica, 2011	2011	Uruguay
5	Gumiliov, Nikolaï, Luis Gómez de Aranda y Luis Fraga. <i>El diablo listo y otros poemas = Umnyĭ d'iavol i drugie stikhotvoreniia</i>. Madrid, Reino de Cordelia, 2011.	2011	España
6	Gumilev, Nicolái, and Tomás Nuño Oraá. <i>Lírica selecta</i>. Bilbao: (Colección de Poesía Rusa; 38), 2012.	2012	España
7	Gumiliov, Nikolaï Stepanovich, José Mateo y Xènia Dyakonova. <i>El tranvía extraviado: antología poética</i>. Ourense: Linteo, 2012.	2012	España

Ósip Mandelshtam (1891-1938), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Mandelstam, Osip. <i>El sello egipcio; el rumor del tiempo.</i> Traducción del ruso de Lidia Kúper. Madrid, Alfaguara, 1981	1981	España
2	Mandelstam, Osip. <i>Conversaciones sobre Dante.</i> Trad. Marilyn Contardi; Cecilia Beceyro. México: Universidad Iberoamericana, 1994.	1994	México
3	Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliov, Nikolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Osip, <i>Cinco poetas rusos.</i> Trad. Jorge Bustamante García, Barcelona; Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.	1995	España, Bogotá
4	Mandel'shtam, Osip. <i>Coloquio Sobre Dante; La Cuarta Prosa.</i> Madrid, Visor, 1995	1995	España
5	Mandelstam, Ossip. <i>La piedra.</i> Málaga: Dip. prov. de Málaga, 1998	1998	España
6	Mandelstam, Ossip. <i>Tristia.</i> Málaga: Dip. prov. de Málaga, 1998	1998	España
7	Mandelstam, Osip. <i>Tristia y otros poemas.</i> Trad. Jesús García Gabaldón. Montblanc, Igitur, 1998	1998	España
8	Mandelshtam, Osip. <i>Cuadernos de Voronezh.</i> Trad. Jesús García Gabaldón. 1a ed. Montblanc (Tarragona): Igitur, 1999.	1999	España
11	Mandelshtam, Osip. <i>Cuadernos de Voronezh.</i> Trad. Jesús García Gabaldón. Málaga: Ed. Diputación provincial de Málaga, 1999.	1999	España
12	Mandel'shtam, Osip. <i>Gozo y misterio de la poesía.</i> Trad. Víctor Andresco. Barcelona, El Cobre, 2003.	2003	España
12	Mandel'shtam, Osip. <i>Coloquio sobre Dante.</i> Trad. Selma Ancira. Barcelona, Acantilado, 2004.	2004	España
13	Mandelstam, Ossip. <i>Crestomatia: P.T.V. Texto Bilingüe.</i> Madrid, Huerga y Fierro Editores, S.L., 2004	2004	España
14	Mandelshtam, Osip. <i>Piedra. Tristia y otros poemas.</i> Trad. Víctor Manuel Toledo. México: Ocelote: LunArena, Arte y Diseño; Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005	2005	México
15	Mandel'shtam, Osip. <i>Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos.</i> Trad. José Casas; Miguel Ángel Muñoz Sanjuán. Madrid, Árdora, 2005.	2005	España
16	Mandelshtam, Osip. <i>El sello egipcio.</i> Trad. Jorge Segovia; Violetta Beck. España: Maldoror ediciones, 2008.	2008	España
17	Mandelshtam, Osip. <i>Poemas.</i> Trad. Tomás Nuño Oraá. Bilbao, s.n., 2009	2009	España

18	Ajmátova, Anna, Osip Mandelshtam, Boris Pasternak y Marina Tzvetava. <i>Contrapunto a cuatro voces en los caminos de aire: pequeña antología de cuatro poetas rusos</i>. Trad. Tatiana Bubnova. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, 2009.	2009	México
19	Mandelstam, Osip. <i>Carta sobre poesía rusa y otros ensayos</i> . México: Verdehalago, 2010.	2010	México
20	Mandel'shtam, Osip, and Elena Vidal. <i>Armenia en prosa y en verso</i>. 1a ed. Barcelona, Acantilado, 2011	2011	España
21	Echavarren, Roberto. <i>La Edad de Plata. Poetas rusos</i>. Montevideo: La flauta mágica, 2011	2011	Uruguay

En total 21 publicaciones, entre ellas 14 contienen traducciones de la poesía.



Anna Ajmátova (1889-1966), bibliografía completa en español

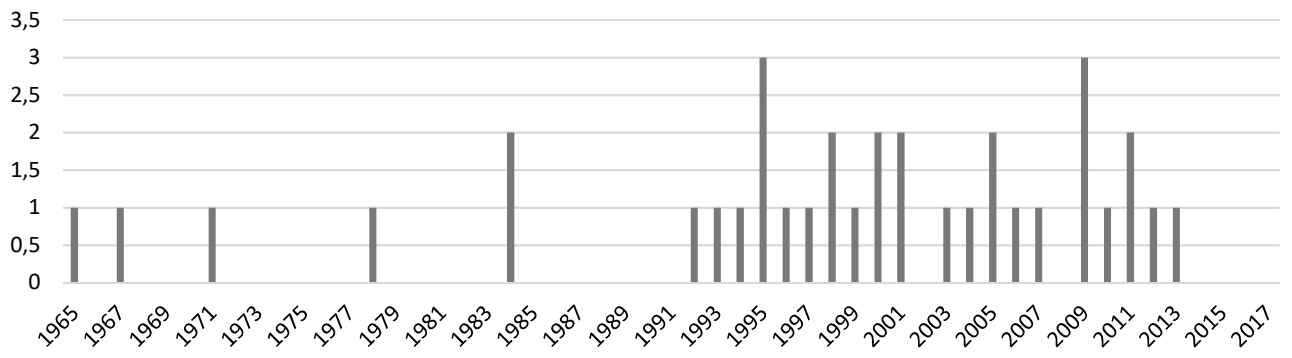
	Datos bibliográficos	Año	País
1	Parra, Nicanor. <i>Poesía soviética rusa</i> . Moscú: Progreso, 1965.	1965	Rusia
2	Akhmatova, Anna. <i>Requiem; versión y prólogo de Aquilino Duque</i> . Barcelona, El Bardo, 1967.	1967	España
3	Parra, Nicanor. <i>Poesía rusa contemporánea</i> . Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1971.	1971	Chile
4	Akhmatova, Anna. <i>Breve antología</i> . Trad. Kyra Galván. México: Universidad Nacional Autónoma, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1978.	1978	México
5	Ajmátova, Anna. <i>Antología</i> . trad. José Raúl Arango, Barcelona, Plaza Janes S.A., 1984	1984	España
6	Anna Ajmátova. <i>En el centenario de su natalicio</i> . La Habana, 1989 ⁵³³ .	1989	Cuba
7	Ajmátova, Anna. <i>Poemas</i> . Traducido por Jorge Bustamante García. México: Colección Poemas y ensayos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992	1992	México
8	Ajmátova, Ana. <i>Réquiem y otros poemas</i> . Introducción y traducción José Luis Reina Palazón. - Sevilla: Alfar, 1993.	1993	España
9	Ajmátova, Anna. <i>Réquiem. Poema sin héroe</i> . Edición bilingüe. traducción de Jesús García Gabaldón. - Madrid, Cátedra, 1994.	1994	España
10	Blok, Aleksandr Aleksandrovich, Fyodor Sologub, Nikolái Gumilev, Anna Andreevna Akhmatova, and Osip Mandel'shtam. <i>Cinco poetas rusos. A propósito de Blok, Sologub, Gumiliov, Ajmátova, Mandelstam y su obra</i> . Trad. Jorge Bustamante García. Barcelona; Santa Fé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1995.	1995	España, Bogotá
11	Achmatova, Anna, Juan Luis Hernández Milián, and Alfredo Zaldívar. <i>Misterios del oficio</i> . Matanzas, Cuba: Ed. Vigía, 1995.	1995	Cuba
12	Ajmátova, Ana. <i>Réquiem</i> . Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García. Madrid, Colección Torremozas, 125, 1996.	1994	España
13	Akhmatova, Ann. <i>Réquiem; Apuntes autobiográficos</i> . Trad. José Manuel Prieto. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 1997.	1997	México
14	Ajmátova, Ana. <i>Réquiem y otros poemas</i> . Madrid, España: Mondadori, 1998.	1998	España
15	Ajmátova, Anna. <i>Poemas Escogidos</i> . Cali (Colombia): Grupo Editorial Norma, 1999	1999	Colombia
16	Ajmátova, Anna Andreevna, José Manuel Prieto, Vladimir Leonóvich, and Joseph Brodsky. <i>Réquiem y otros escritos</i> . Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2000.	2000	España

⁵³³ De esta edición no hemos podido encontrar ningún dato en los catálogos de las bibliotecas o en las tiendas, pero se cita por María Sánchez Puig.

17	Ajmátova, Ana. Réquiem y otros poemas. Madrid, Grijalbo Mondadori, 2000.	2000	España
18	Ajmátova, Anna, Margarita Borja et al. <i>Las flores del yodo. Poemas escogidos para una puesta en escena</i> . Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, 2001.	2001	España
19	Ajmátova, Anna. Réquiem y Otros Escritos. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.	2001	España
20	Akhmátova, Anna. <i>Otros poemas junto al mar</i> . Trad. Juan Luis Hernández Milián Matanzas: Eds. Vigía, 2003.	2003	Cuba
21	Ajmátova, Anna. <i>El último brindis y otros poemas</i> . Trad. Antonio Montesino González, Miguel Roscales. Santander: Límite, 2004.	2004	España
22	Serguéi Esenin, Vladímir Maiakovski, Osip Mandelshtam, Marina Tsvietáieva, Borís Pasternak, and Anna Ajmátova. <i>Brasas de Abedul: antología de poesía rusa del siglo XX</i> . Trad. Belén Ojeda. Caracas: Ministerio de la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, 2005.	2005	México
23	Ajmátova, Anna. <i>Soy vuestra voz. Antología</i> . Selección, prólogo y traducción del ruso: Belén Ojeda. Madrid, Hiperión poesía. 2005.	2005	España
24	Ajmátova, Anna. <i>Réquiem; Poema sin héroe</i> . Trad. Jesús García Gabaldón. Madrid, Cátedra, 2006.	2006	España
25	Ajmátova, Anna. <i>Soy vuestra voz. Antología</i> . Selección, prólogo y traducción del ruso: Belén Ojeda. Madrid, Hiperión poesía. 2007 (segunda edición).	2007	España
26	Ajmátova, Anna, Osip Mandelshtam, Boris Pasternak y Marina Tzvetáieva. <i>Contrapunto a cuatro voces en los caminos de aire: pequeña antología de cuatro poetas rusos</i> . Trad. Tatiana Bubnova. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, 2009.	2009	México
27	Akhmatova, Anna. <i>Poemas</i> . Ciudad de La Habana, Cuba: Ediciones Unión, 2009.	2009	Cuba
28	Ajmátova, Anna. <i>Algo Acerca de mí</i> . Trad. Belén Ojeda. Caracas: Bid & co., 2009.	2009	México
29	Ajmátova, Anna, Marina Tsvetáieva, Monika Zgustova, and Olvido García Valdés. <i>El canto y la ceniza: antología poética</i> . Barcelona, Debolsillo, 2010.	2010	España
30	Ajmátova, Anna. <i>Lírica selecta</i> . Trad. Tomás Nuño Oraá. Bilbao: s.n., 2011.	2011	España
31	Echavarren, Roberto. <i>La edad de plata: poetas rusos</i> . Montevideo: La Flauta Mágica, 2011.	2011	Uruguay
32	Ajmátova, Anna. <i>Prosa</i> . Prólogo de Luna Miguel. Varios traductores. Madrid, Nevsky prospects, 2012	2012	España
33	Ajmátova, Anna. <i>Prosa</i> . Prólogo de Luna Miguel. Varios traductores. Madrid, Nevsky prospects, 2013 (2ª ed.)	2013	España

En total 33 publicaciones, entre ellas 30 contienen traducciones de la poesía.

Anna Ajmátova. Publicaciones en español por años.



Vladimir Mayakovski (1893-1930), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	<i>Veinte cuentistas de la nueva Rusia</i> : Sergio Semionov, Jefim Sosulia, Nikolái Ogniev, P. Romanov, Ilia Ehrenburg Konstantin Fedin, Isaac Babel, A. Malischkin, Wsevolod Ivanov, Lidia Seifullina, Boris Pilniak, Alejandro Neverov, Ovadi Savitsch, M. Schaginian, Larissa Reissner, Vera Inber, M. Scholochov, Vladimir Maiakovski, Fiodor Gladkov, Alejandra Kollontay. Madrid, Zeus.	1930	España
2	Vladimir Maiacovski. <i>Antología de Maiacovski: su vida y su obra</i> . Trad. de Lila Guerrero. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943.	1943	Argentina
3	Maiakovski, Vladimir, y Fernando Garrido Lagunilla. <i>La chinche</i> . Barcelona, s.n., 1947	1947	España
4	Mayakovsky, Vladimir, V Zlotnitski, y Vitaliĩ Gor̄iaev. <i>Lo que esta bien y lo que esta mal</i> . Moscú: Ed. en Lenguas Extranjeras, 1955.	1955	Rusia
5	Maiakovski, Vladimir. <i>La Chinche</i> . Traducción de Coco Ferraris. Buenos Aires: Ediciones Losange. 1956.	1956	Argentina
6	Mayakovski, Vladimir. <i>Obras escogidas</i> . Trad. Lila Guerrero. Buenos Aires: Platina, 1957.	1957	Argentina
7	Mayakovski, Vladimir. <i>Obras escogidas</i> . Trad. Lila Guerrero. Buenos Aires: Platina, 1959.	1959	Argentina
8	Maiakovskii, Vladimir. <i>Mi descubrimiento de América (prosa)</i> . Trad. Lila Guerrero. Buenos Aires: Platina, 1959.	1959	Argentina
9	Mayakovski, Vladimir. <i>La chinche; El baño</i> . Trad. Victoriano Imbert. Madrid, E.D.A.F, 1964.	1964	España
10	Parra, Nicanor. <i>Poesía soviética rusa</i> . Moscú: Progreso, 1965.	1965	Rusia
11	Bulgakova, Nina y Samuel Feijoo. <i>Poetas rusos y soviéticos. Selección</i> . La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966	1966	Cuba
12	Hesse, José, y Vladimir Maiakovski. <i>Maiakovski</i> . Madrid, E.P.E.S.A., 1970.	1970	España
13	Vladimir Maiakovski. <i>El autor y su obra</i> . Vedado (Cuba): instituto cubano del libro, 1970	1970	Cuba
14	Mayakovsky, Vladimir, y Lila Guerrero. <i>Antología poética</i> . Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.	1970	Argentina
15	Parra, Nicanor. <i>Poesía rusa contemporánea</i> . Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1971.	1971	Chile
16	Mayakovski, Vladimir. <i>Poesía y revolución</i> . Trad. Jaime Fuster y María Antonia Oliver. Barcelona, Península, 1971	1971	España
17	Majakovskij, Vladimir. <i>Yo mismo; Como hacer versos</i> . Trad. Agustín García Tirado, Eulàlia Soldevila. Madrid, Alberto Corazón, 1971.	1971	España
18	Mayakovski, Vladimir. <i>Misterio Bufo</i> . Trad. Victor Imbert. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.	1971	España
19	Maiakovskii, Vladimir. <i>El baño: drama en tres actos, con circo y fuegos artificiales</i> . Trad. José Fernández Sánchez. Madrid. Escelicer, S.A. 1972	1972	España
20	Mayakovski, Vladimir, y Esteban Llorach Ramos. <i>Mi descubrimiento de América y otros escritos</i> . La Habana: Gente Nueva, 1972.	1972	Cuba

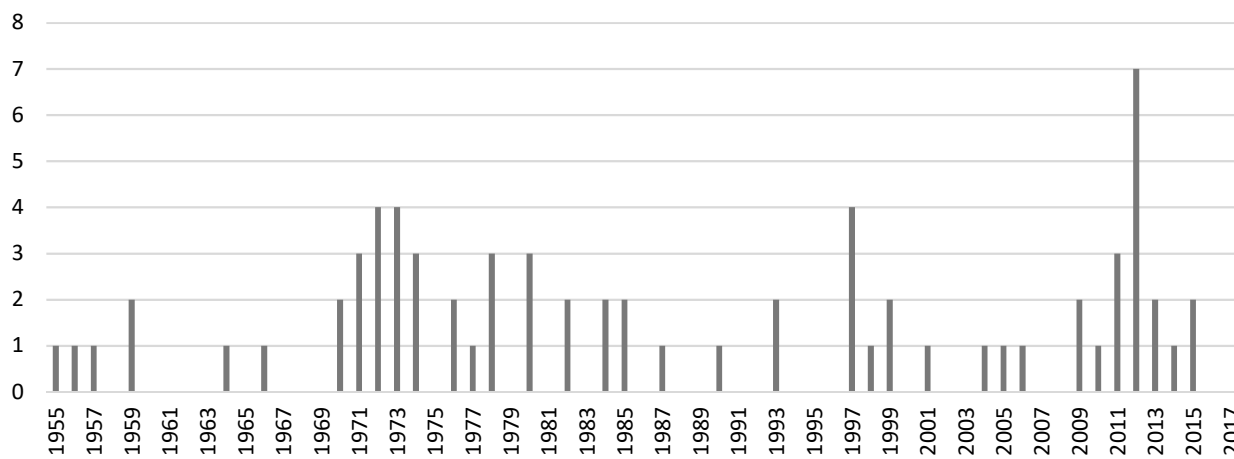
21	Mayakovsky, Vladimir, y Anatoly Vasilievich Lunacharsky. <i>La rebelion de los objetos</i> . Trad. José Hesse. Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.	1972	España
22	Sklovski, V, y Francisco Serra Cantarell. Maiakovski. Barcelona, Anagrama, 1972.	1972	España
23	Mayakovski, Vladimir. Poemas 1913-1916. Trad. José Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 1973	1973	España
24	Mayakovski, Vladimir. Poemas 1917-1930. Trad. José Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 1973	1973	España
25	Mayakovsky, Vladimir. <i>Vladimir Ilich Lenin: poema</i> . Moscú: Progreso, 1973.	1973	Rusia
26	Schneider, Luis Mario, Vladimir Mayakovsky, y Konstantin Dmitrievich Bal'mont. <i>Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski</i> . México: SEP, 1973.	1973	Mexico
27	Fernández Santos, Ángel. <i>Maiakovski y el cine</i> . Barcelona, Tusquets Editor, 1974.	1974	España
28	Mayakovski, Vladimir. <i>La chinche; El baño</i> . Trad. Victoriano Imbert. Madrid, E.D.A.F, 1974.	1974	España
29	Mayakovski, Vladimir. <i>Poesía y revolución</i> . Barcelona, Península, 1974.	1974	España
30	Mayakovsky, Vladimir, y Lili Brik. <i>Cartas de amor a Lili Brik: 1917-1930</i> . Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1976.	1976	Argentina
31	Triolet, Elsa. <i>Recuerdos sobre Maiakovski y una selección de poemas</i> . Madrid, Kairos, 1976	1976	España
32	Jakobson, Roman, y D. S Mirsky. <i>El caso Maiakovski</i> . Trad. María Angels Margarit. Barcelona, Icaria, 1977.	1977	España
33	Maiakovski, Vladimir. <i>Antología poética</i> . Buenos Aires: Losada, 1978 (segunda edición).	1978	Argentina
34	Maiakovski, Vladimir, Nikita Evguen'evich Charushin, y María Cánovas. <i>Hoja tras hoja, un elefante o una leona</i> . Moscú: Progreso, 1978.	1978	Rusia
35	Mayakovsky, Vladimir, Leon Trotsky, y José Fernández Sánchez. <i>Poemas, 1913-1916</i> . Madrid, Alberto Corazón (Visor), 1978.	1978	España
36	Maïakovski, Vladimir. <i>poemas</i> . 1ª ed. Barcelona, Ediciones 29, 1980.	1980	España
37	Maiakovski, Vladimir, y Esteban Llorach Ramos. <i>Mi descubrimiento de América y otros escritos</i> . La Habana: Gente Nueva, 1980.	1980	Cuba
38	Mayakovski, Vladimir. <i>Poemas</i> . Madrid, Edic. 29, 1980.	1980	España
39	Mayakovski, Vladimir. <i>Poesías Maiacovski</i> . Medellín, Colombia: Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, 1982.	1982	Colombia
40	Mayakovsky, Vladimir, Liya Mayorova, y Excilia Saldaña. <i>Uno en cada página</i> . Moscow: Editorial Malysh, 1982.	1982	Rusia
41	Mayakovsky, Vladimir. <i>Poesía</i> . Trad. de Mauro Armiño. Madrid, Akal Bolsillo, 1982	1982	España
42	Mayakovsky, Vladimir, y Dmitriï Bisti. <i>Vladimir Il'ich Lenin: poema</i> . Moscú: Editorial Ráduga, 1984.	1984	Rusia
43	Maiakovski, Vladimir. <i>Poemas (1912-1920)</i> . Selecc. y traducc. de Santos Hernández, Joaquím Horta y Manuel de Seabra. Barcelona, Laia, Colecc. Literatura, 1984.	1984	España

44	<i>Lenin en la literatura soviética: Tomo III. Poesía.</i> traducciones de Nicanor Parra, José A. Vento, Juan M. Julio y otros. Moscú: Ráduga, 1985.	1985	Rusia
45	Maiakovski, Vladimir. <i>Antología poética</i> , (Preliminar, selección y traducción Lila Guerrero), Buenos Aires: Losada, 1985	1985	Argentina
46	Maiakovski, Vladimir. <i>Poemas</i> . Trad. Eusebio Gorbea. Barcelona, Ediciones 29, 1988, (2ª edición revisada y corregida)	1988	España
47	Mayakovsky, Vladimir, y Alfredo Gurza. Mayakovski. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1990.	1990	Mexico
48	Correa Vásquez, Pedro "Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos" Panamá, editorial Portobelo, 1990	1990	Panamá
49	Mayakovski, Vladimir. <i>Poemas 1913-1916</i> . Trad. J. Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 1993	1993	España
50	Mayakovski, Vladimir. <i>Poemas 1917-1930</i> . Trad. J. Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 1993	1993	España
51	Maiakovski, Vladimir. <i>Conversaciones con el inspector fiscal y otros poemas</i> . Barcelona, Ediciones 29, 1997.	1997	España
52	Mayakovski, Vladimir. <i>La flauta espinazo y otros poemas</i> . Trad. Irina Bogdachevski, Lila Guerrero y otros. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1997.	1997	Argentina
53	Rodríguez, Juan Carlos. <i>Maiakovski</i> . Murcia: Octubre, 1997.	1997	España
54	Mayakovski, Vladimir. <i>Conversaciones con el inspector fiscal y otros poemas</i> . Traducción y prólogo de Federico Gorbea. Barcelona, Ediciones 29 (Rio nuevo), 1997	1997	España
55	Mayakovski, Vladimir. <i>Conversaciones con el inspector fiscal y otros poemas</i> . Traducción y prólogo de Federico Gorbea. Barcelona, Ediciones 29 (Rio nuevo), 1998	1998	España
56	Mayakovsky, Vladimir, y José Manuel Prieto. <i>La nube en pantalones</i> . Madrid, Grijalbo Mondadori, 1999.	1999	España
57	Mayakovsky, Vladimir, Carmen Marín, y Fernando Gómez. <i>Qué Está Bien y Qué Está Mal?</i> Vol. 20. Madrid, Hiperión, 1999.	1999	España
58	Correa Vásquez, Pedro. <i>Mis versos de otros. Traducción de poetas rusos y soviéticos</i> . Edición de Irina Nemtchenok de Ardila. 2a ed: Panamá, editorial Portobelo, 2001	2001	Panamá
59	Maiakovski, Vladimir. <i>España & seis monjas</i> . Santander: Límite, 2004.	2004	España
60	Maiakovski, Vladimir. <i>Mi descubrimiento de América: 1925: en 12 poemas</i> . Trad. Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2005.	2005	España
61	Mayakovski, Vladimir. <i>Poemas</i> . Trad. Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2006.	2006	España
62	Mayakovski, Vladimir. <i>Cómo hacer versos</i> . Trad. Javier Hernández Pizarroso. Sevilla: Mono Azul, 2009.	2009	España
63	Mayakovski, Vladimir. <i>Una bofetada al gusto del público</i> . Sevilla: Mono Azul, 2009.	2009	España
64	Maikovskii, Vladimir. <i>En cada página</i> . Trad. David Alfonso. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2010.	2010	Cuba

65	Mayakovski, Vladimir. Poemas 1913-1916. Trad. J. Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 2011	2011	España
66	Mayakovski, Vladimir. Poemas 1917-1930. Trad. J. Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 2011	2011	España
67	Maiakovski, Vladimir, y Olga Korobenko. América. Madrid, Gallo Nero, 2011.	2011	España
68	Mayakovski, Vladimir. Poemas 1913-1916. Trad. J. Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 2011	2012	España
69	Mayakovski, Vladimir. Poemas 1917-1930. Trad. J. Fernández Sánchez. Madrid, Visor, 2011	2012	España
70	Maiakovski, Vladimir, y Mauro Armiño. <i>Poesía</i> . Tres Cantos, Madrid, Akal, 2012.	2012	España
71	Maiakovski, Vladimir, y Tomás Nuño Oraá. <i>Lírica</i> . Bilbao: 2012.	2012	España
72	Maiakovski, Vladimir, Leon Trotsky, y Manuel Flores. La nube en pantalones. Barcelona, Sd, 2012.	2012	España
73	Mayakovski, Vladimir. <i>Lírica Selecta</i> . Trad. Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Colección de Poesía Rusa, 2012	2012	España
74	Mayakovsky, Vladimir, y Alfredo Gurza. Mayakovski. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012 (segunda edición).	2012	México
75	Maiakovski, Vladimir, y James Womack. Escritos sobre cine. Madrid, Nevsky Prospects, 2013.	2013	España
76	Mayakovsky, Vladimir, y José Manuel Prieto González. Mi descubrimiento de América. Oaxaca de Juárez, Oaxaca; México, D.F.: Almadía; CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2013.	2013	Mexico
77	Mayakovsky, Vladimir, y David Alfonso Suárez. En cada página. La Habana: Editorial Gente Nueva. 2014.	2014	Cuba
	Maiakovski, Vladimir, José Antonio Sarmiento, Èl' Lisickij, y Antonio Reina Palazón. Para la voz, Maiakovski. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.	2015	España
	Maiakovski, Vladímir. Poesía lírica. Traducción de Irina Bogdashevski. Buenos Aires: Blatt & Ríos - Colección Violeta, 2015	2015	Argentina

Vladimir Mayakovski. Publicaciones en español por años

(en el período de su publicación más intensa, no están incluidas las publicaciones sueltas de los años 30 y 40)



Velimir Jlébnikov (1885-1922), bibliografía completa en español

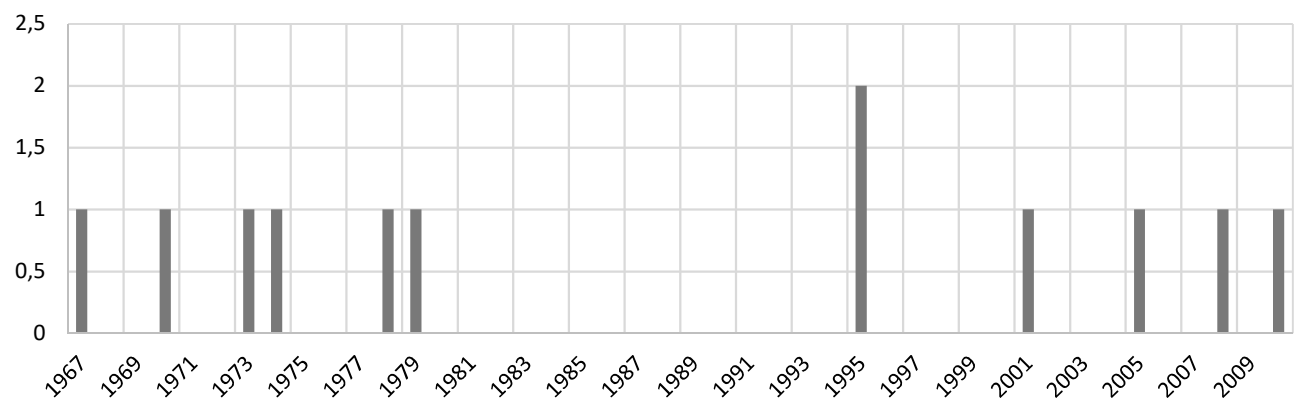
	Datos bibliográficos	Año	País
1	Lentini, Javier. <i>Velimir Khlébnikov: Antología poética y estudios críticos</i> . Barcelona, editorial Laia, 1984.	1984	España
2	Kuznetsova, Irina y Javier Tenías. <i>Antología de poetas futuristas rusos</i> . Zaragoza: El último parnaso, 1997	1997	España

Sergei Yesenin (1895-1925), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Parra, Nicanor. <i>Poesía soviética rusa</i> . Moscú: Progreso, 1965.	1965	Rusia
2	Esenin, Sergio, José Agustín Goytisolo, and Agustín Manso Argüelles. <i>Poemas</i> . Santander: Isla de los ratones, 1967.	1967	España
3	Esenin, Serguei Aleksandrovich, and René Palacios More. <i>Antología poética: Selección y versiones de Rene Palacios More</i> . Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1970.	1970	Argentina
4	Parra, Nicanor. <i>Poesía rusa contemporánea</i> . Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1971.	1971	Chile
5	Esenin, Sergei. <i>La Confesión de un granuja: antología poética, 1910-1925</i> . Versión poética Gabriel Barra y Jorge Teillier. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.	1973	Chile
6	Makarov, Alexander. <i>Antología de la poesía soviética</i> . Madrid, Ediciones Jucar, 1974.	1974	España
7	Esenin, Sergei. <i>El Último poeta del campo</i> . Madrid, Visor, 1974.	1974	España
8	Esenin, Serguei Aleksandrovich, and Raúl Arango. <i>Antes de octubre: obra completa</i> . Barcelona, Ediciones 29, 1977.	1977	España
9	Esenin, Serguei Aleksandrovich. <i>La vida que he vivido: selección de poemas</i> . La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1995.	1995	Cuba
10	Esenin, Serguei Aleksandrovich, Juan Luis Hernández Milián, and Ediciones Vigía. <i>Tres cartas de Serguei Esernin</i> . Matanzas, Cuba: Ediciones Vigía, 1995.	1995	Cuba
11	Stern, Carola. <i>Isadora Duncan y Serguéi Yesenin</i> . Barcelona, Muchnik, 2001.	2001	España
12	Ojeda, Belén, Serguéi Esenin, Vladímir Maiakovski, Ósip Mandelshtam, Marina Tsvietaieva, Borís Pasternak, and Anna Ajmátova. <i>Brasas de Abedul: antología de poesía rusa del siglo XX</i> . Caracas: Ministerio de la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, 2005.	2005	México
13	<i>Sergéi Esenin, un poeta ruso 17 de julio de 2008</i> . Bogota: Casa de Poesía Silva, Fonoteca Producción Casa Editorial Vélez Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008.	2008	Colombia
14	Esenin, Serguei, Rolando Estévez, and Juan Luis Hernández Milian. <i>Motivos persas</i> . Matanzas (Cuba): Ediciones Vigía, 2010.	2010	Cuba

Total publicaciones en español: 14, entre ellas en España: 4.

Serguei Yesenin: Publicaciones en español por años



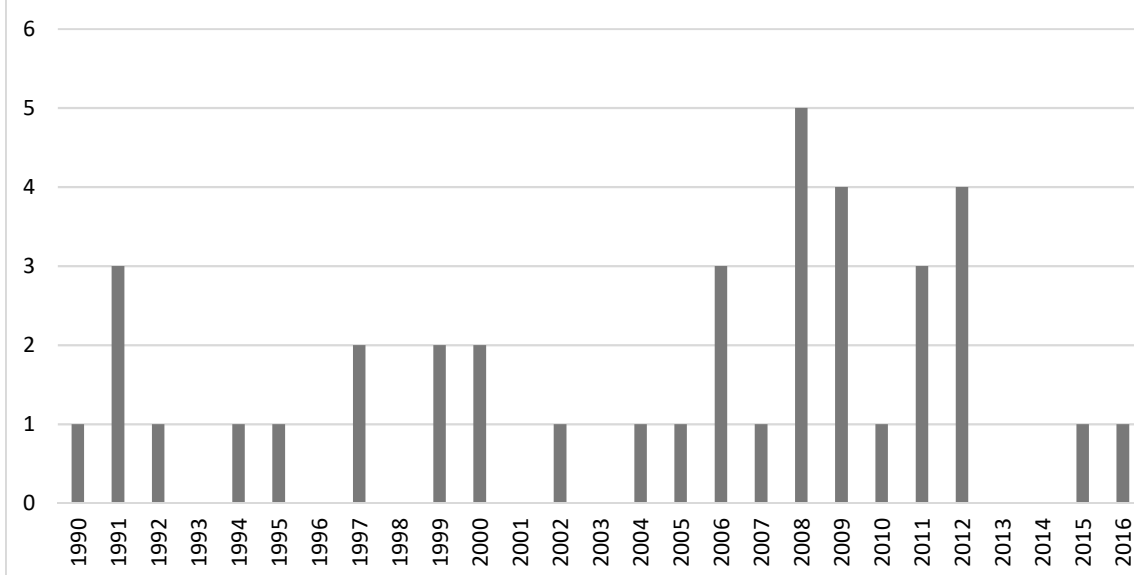
Marina Tsvetáyeva (1892-1941), bibliografía completa en español

	Datos bibliográficos	Año	País
1	Parra, Nicanor. Poesía soviética rusa. Moscú: Progreso, 1965.	1965	Rusia
2	Parra, Nicanor. Poesía rusa contemporánea. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1971.	1971	Chile
3	Marina Tsvietáieva. <i>El poeta y el tiempo</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Anagrama, colección <i>Argumentos</i> , 1990	1990	España
4	Karlinsky, Simon. Marina Tsvietáieva: la mujer, su mundo y su poesía. Madrid, Mondadori, 1991.	1991	España
5	T̄svetaeva, Marina, Elizabeth Burgos, Lola Díaz, and Severo Sarduy. Tres poemas mayores. Madrid, Ediciones Hiperión, 1991.	1991	España
6	Marina Tsvietáieva. <i>El diablo</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Anagrama, colección Panorama de narrativas, 1991	1991	España
7	Marina Tsvietáieva. <i>Indicios terrestres</i> , Trad. Selma Ancira. Madrid, Versal, colección <i>Meridianos</i> , 1992	1992	España
8	Tsvetaeva, Marina. Izbrannoe = poemas escogidos. Madrid, Rubiños, 1994.	1994	España
9	Marina Tsvietáieva. <i>Mi Pushkin, Destino</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Colección Áncora y Delfín, 1995.	1995	España
10	Tsvetaeva, Marina Ivanovna. Antología 100 poemas. Trad. José Luís Reina Salazón. Madrid, Visor Libros, 1997.	1997	España
11	Tsvietáieva, Marina, Aleksandr Bakhrakh, Selma Ancira. <i>Una dedicatoria; Fragmentos de las cartas de Marina Tsvietáieva a Alexandr Bajraj</i> . México, D.F.: Universidad Iberoamericana: Artes de México, 1997.	1997	México
12	Marina Tsvietáieva. <i>La historia de Sóniechka</i> , Trad. Selma Ancira. México: Editorial del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Torre abolida, 1999	1999	México
13	Marina Tsvietáieva. <i>Un espíritu prisionero</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Galaxia Gutenberg, colección La tragedia de la cultura, 1999	1999	España
14	Tsvjetaieva, Marina, and Anna Andreevna Akhmatova. Rojo torrente de fresas. Trad. Inés Aráoz. La Plata: Levitán, 2000.	2000	Argentina
15	Marina Tsvietáieva. <i>Natalia Goncharova: retrato de una pintora</i> . Trad. Selma Ancira. México: Era, colección Biblioteca ERA, 2000.	2000	México
16	Tsvetaeva, Marina Ivanovna, Elizabeth Burgos, and Severo Sarduy. Carta a la amazona y otros escritos franceses en prosa y verso. Madrid, Hiperión, 2002.	2002	España
17	Tsvetaeva, Marina Ivanovna. Versos para Blok y otros. Trad. Tomás Nuño Oraá. Bilbao: Euskoprint, 2004.	2004	España
18	Tsvetaeva, Marina Ivanovna, Elizabeth Burgos, Lola Díaz, and Severo Sarduy. Antología poética. Madrid, Hiperión, 2005.	2005	España
19	Tsvetaeva, Marina. <i>Ariadna = Ariadna</i> . Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterraneo, 2006.	2006	España
20	Tsvetaeva, Marina. <i>Cartas de Wilno: (1934-1935)</i> . Vigo: Maldoror, 2006.	2006	España

21	Tsvietaieva, Marina. <i>Natalia Goncharova: retrato de una pintora</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Minúscula, 2006.	2006	España
22	Tsvietaieva, Marina, Irina Bogdashevski, and Laura Estrin. <i>Cazador De Ratas</i> . Argentina: Paradiso, 2007.	2007	Argentina
23	Tsvietaieva, Marina. <i>Locuciones de la Sibila: recopilación de aforismos de Marina Ivánovna Tsvietaieva</i> . Castellón de la Plana: Ellago, 2008.	2008	España
24	Tsvetaeva, Marina. <i>Viva voz de vida</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Minúscula, 2008.	2008	España
25	Osorguin, Mijail Andreevich, Alekseï Mijailovich Remizov, and Marina Ivanovna Tsvetaeva. <i>La librería de los escritores</i> . Barcelona, Edicions de La Central, 2008.	2008	España
26	Tsvietaieva, Marina. <i>En el país del alma: cartas de amor y literatura</i> . Barcelona, La Poesía, señor hidalgo, 2008.	2008	España
27	Marina Tsvietaieva. <i>Mi Pushkin. Destino</i> . Trad. Selma Ancira. México, Ediciones sin Nombre, 2008.	2008	México
28	Ajmátova, Anna, Osip Mandelshtam, Boris Pasternak y Marina Tsvetaeva. <i>Contrapunto a cuatro voces en los caminos de aire: pequeña antología de cuatro poetas rusos</i>. Trad. Tatiana Bubnova. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, 2009.	2009	México
29	Tsvetaeva, Marina Ivanovna, and Tzvetan Todorov. <i>Confesiones: vivir en el fuego</i> . Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.	2009	España
30	Marina Tsvietaieva. <i>Mi Pushkin. Destino</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Acanalado, 2009	2009	España
31	Marina Tsvietaieva. <i>Confesiones. Vivir en el fuego, con presentación de Tzvetan Todorov</i> ; Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009	2009	España
32	Ajmatova, Anna, Monika Zgustová, Olvido García Valdés, and Marina Ivanovna Tsvetaeva. <i>El canto y la ceniza: antología poética</i>. Barcelona, Debolsillo, 2010.	2010	España
33	Tsvetaeva, Marina Ivanovna, and Tomás Nuño Oraá. <i>Lírica selecta</i> . Bilbao: Euskoprint, 2011.	2011	España
34	Tsvetaeva, Marina, Selma Ancira, and Francisco Segovia. <i>Poemas sueltos</i> . Monterrey, Mexico: Universidad Autónoma de Nuevo León: Capilla Alfonsina, Biblioteca Universitaria, UANL, 2011.	2011	México
35	Marina Tsvietaieva. <i>Mi madre y la música</i> . México: Ediciones sin nombre, 2011.	2011	México
36	Tsvetaeva, Marina Ivanovna, and Reyes García Burdeus. <i>Ensayos</i> . Ponte Caldelas, Pontevedra: Ellago, 2012.	2012	España
37	Tsvjetaieva, Marina, and Anna Andreevna Akhmatova. <i>Rojo torrente de fresas</i>. Trad. Inés Aráoz. La Plata: Levitán, 2012. (2ª ed.)	2012	Argentina
38	Tsvetaeva, Marina, Boris Leonidovich Pasternak, Rainer Maria Rilke, Elena Pasternak, Evgueni Pasternak, K. M Azadovski, and Selma Ancira. <i>Cartas del verano de 1926</i> . Barcelona, Minúscula, 2012.	2012	España

39	Tsvetaeva, Marina. <i>Mi madre y la música</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Acantilado, 2012.	2012	España
40	Tsvetaeva, Marina. <i>Diarios de la Revolución de 1917</i> . Trad. de Selma Ancira. Barcelona, Acantilado, 2015.	2015	España
41	Tsvetaeva, Marina. <i>Un espíritu prisionero</i> . Trad. Selma Ancira. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.	2016	España

Publicaciones de Tsvetáeva en español por años

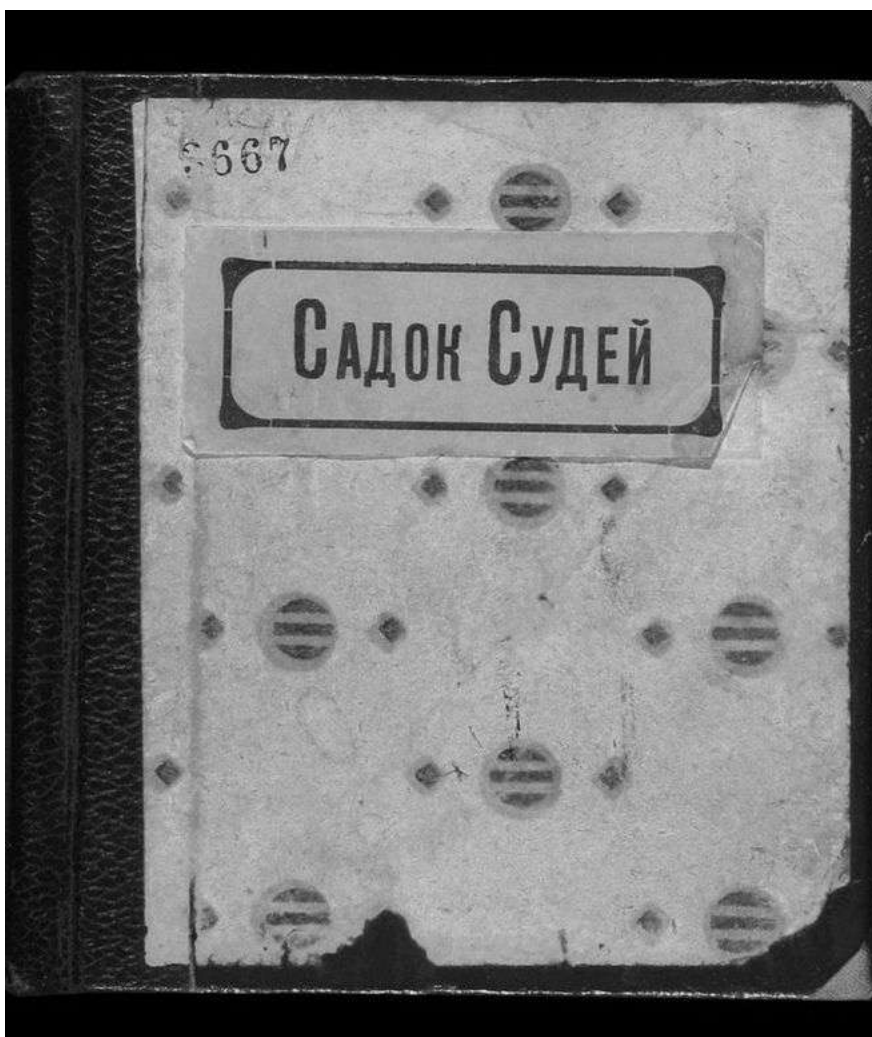


Anexo II. Fotocopias de algunos documentos y manifiestos de la Edad de Plata rusa

1. Portada del libro *Sadok Sudei (I)*.

Бурлюк, Сергей; Каменский, Василий; Низен, Екатерина; Бурлюк, Николай; Гуро, Елена; Мясодев, С.; Гей, А; Бурлюк, Давид; Милица, Е.; Лившиц, Бенедикт; Крученых, Алексей; Хлебников, Велимир. *Садок Судей: Выпуск I*. СПб.: Журавль, 1910

Fuente de la imagen: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3203#page/1/mode/grid/zoom/1>



El libro fue impreso en restos de papel de empapelar; además de ser el primer libro del futurismo ruso, también es famoso por ser la primera edición que rechazaba el uso de la antigua ortografía rusa, utilización de las letras Ъ y Ѓ; sin embargo, en este libro todavía se utiliza I en vez de И y están presentes otros arcaísmos ortográficos propios de la época.

2. El poema más famoso de Alexey Kruchenykh, escrito en el idioma

zaum:

Dyr bul schil

ubish schur

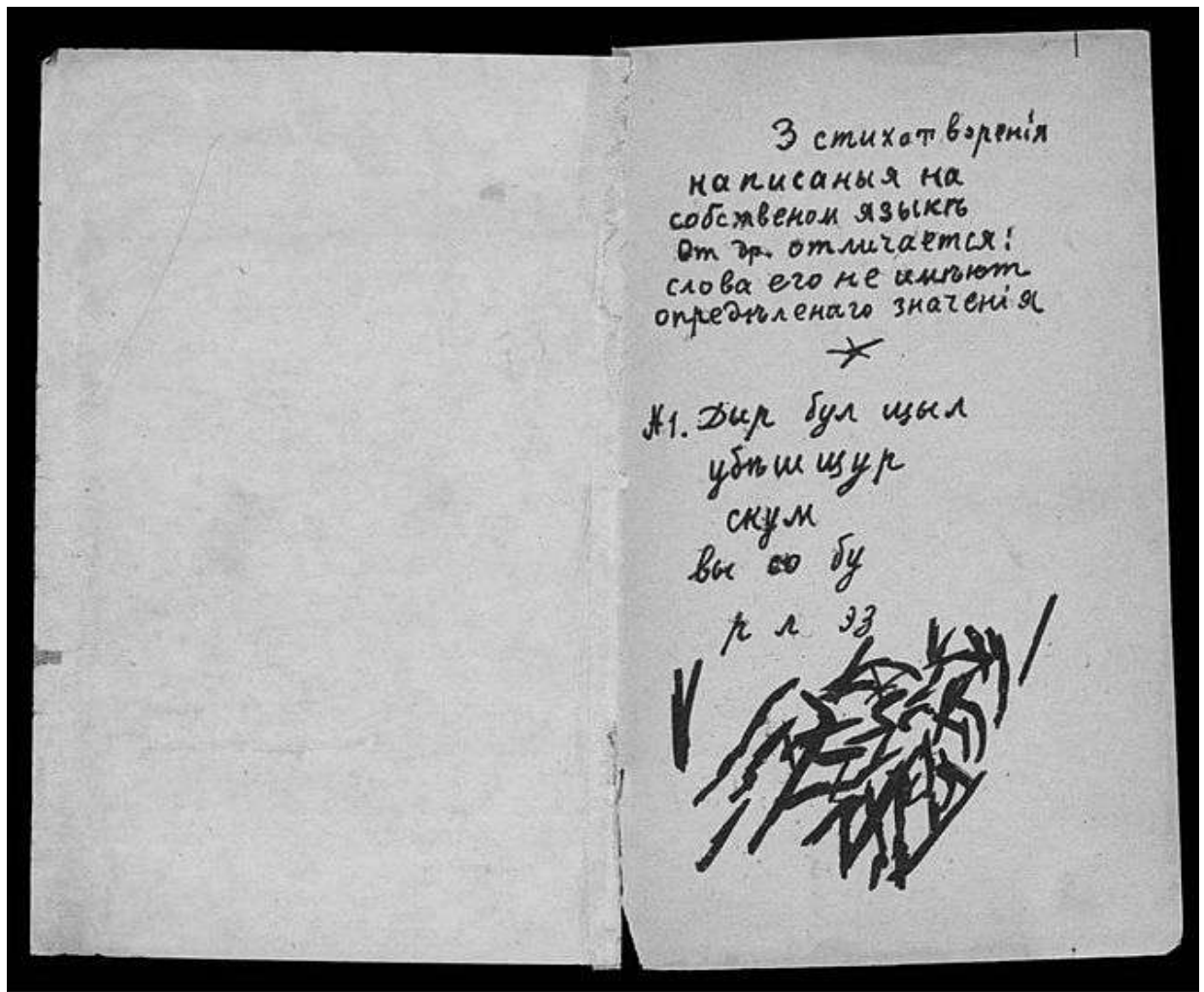
skum

vy so bu

r l ez.

Publicado en la colección de poemas *Pomada* (1913)⁵³⁴. Fuente de la imagen:

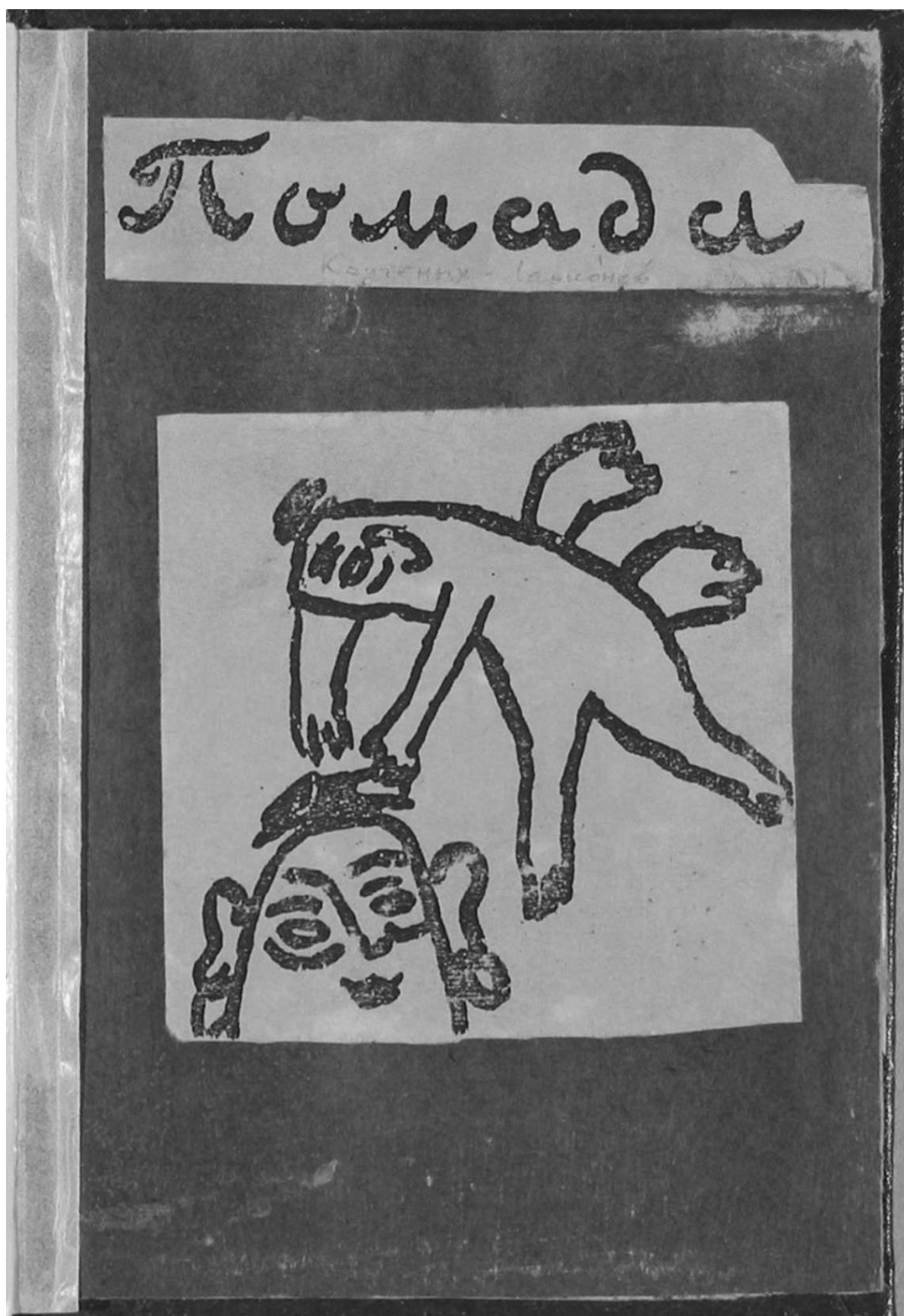
[https://ru.wikisource.org/wiki/Дыр_бул_щыл_\(Кручѣныхъ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дыр_бул_щыл_(Кручѣныхъ))



⁵³⁴ Крученых, Алексей, *Помада* (Рис. М. Ларионова), Москва, Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского (лит. С. Мухарского), 1913.

3. Portada de la misma edición (dibujo de Mijaíl Lariónov).

Fuente de la imagen: <http://old.togdazine.ru/article/12524>



4. Portada de la edición *Vzorval* (en español, "Ha explotado") de Alexei Kruchenykh.

Крученых, Алексей. Взрывал. Рис. Н. Кульбина, Н. Гончаровой, О. Розановой, К. Малевича. 1-е изд. – Санкт-Петербург, ЕУЫ, 1913.

Fuente de la imagen: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3174-kruchenykh-a-e-vzorval-spb-euy-1913#page/3/mode/inspect/zoom/4>

