

12. Anna Ajmátova, una voz de la memoria

12. 1. Rusia o la poesía

Decía el poeta Ossip Mandelshtam en una carta a su esposa:

“¿De qué te quejas? En ningún otro lugar se respeta tanto la poesía como entre nosotros (el pueblo ruso). Por ella incluso se mata. Esto no existe en ninguna otra parte”.¹

Bastaríanos recordar la larga serie de extraordinarios poetas que dio el pueblo ruso, para dar la razón a las palabras leídas con anterioridad. Podríamos comenzar por el poeta romántico Pushkin, que inaugura la modernidad literaria en las letras rusas, continuando con Annenski, Lermontov, Brodsky, Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Aleksandr Blok, Borís Pásternakv o Mayakovski (entre otros). Lo que comparten las voces de todos estos hombres y mujeres poetas es que fueron escuchados por las multitudes. Los poetas rusos lo saben y lo alimentan, ya que escriben guiados por el oculto anhelo de tener ante sí a un extenso público de acólitos. Joseph Brodsky² lo argumenta como una tendencia, presente en toda época, dictada por las dimensiones del país y por la cuantía y pluralidad de población. La ilusión del poeta es pensar: “tengo ante mí un gran auditorio”, o esta otra: “yo soy el espíritu del pueblo”. Voluntaria o involuntariamente, todos sin excepción, incluyéndose a él mismo, han participado de esta ilusión que ha alentado en sus versos.

En épocas de apertura política, los años inmediatamente anteriores a la Revolución de 1917, estas multitudes llenaban las cien mil plazas del estadio de Moscú, escuchando en silencio arrobado al poeta, sólo en la arena con sus páginas escritas y su voz, sin necesidad de otra puesta en escena.³ En épocas de represión y terror, durante el régimen soviético, los versos eran pasados de mano en mano en copias manuscritas, o aprendidos de memoria y recitados en reuniones de amigos y disidentes. Este es el caso del *Requiem* de Ajmátova: un número de personas se sabían los versos de memoria, para salvaguardar su contenido y como forma de resistencia. El texto no existía en el papel, pues equivalía a la pena de muerte para aquel o aquella a quien se le encontrase en un registro policial, desdichadamente tan frecuentes. Y en el año 1946, pasada la época del terror stalinista,

¹ O. Mandelstam, *De la poésie*, Gallimard, Paris, 1990, p. 7. La traducción es mía.

² Ver “Conversaciones de Joseph Brodsky con Salomón Vólkov”, llevadas a cabo a lo largo de cinco años, desde 1891 hasta 1986, incluidas en: Anna Ajmátova, *Requiem y otros escritos* (trad. J. M. Prieto), G. Gutenberg-C. Lectores, Barcelona, 2000, p. 150-151.

³ *Opus. cit.*, *De la poésie*, Ver Introducción de Mayelaveta.

cuando se le permitía a Ajmátova dar algunos recitales, las muchedumbres la recibían de pie, entre ensordecedores aplausos, porque se sentían identificadas con sus versos. Muy diferente es el caso de las multitudes a las que se refiere Baudelaire, que nunca le escucharon enfervorecidos, tal vez porque sospecharan que el poeta las utilizaba como puro material para su creación estética.

Sin embargo, en Rusia, la poesía nunca fue un suceso que se acogiese con indiferencia. El poder, atento a este fenómeno, siempre intentó guiar, con mano firme, la creación; pero los artistas, pensadores o poetas pocas veces aceptaron el yugo. Algunos se exiliaron por voluntad propia (Tsvietáieva), otras veces fueron expulsados (el llamado “barco de los filósofos”, ordenado por Lenin) y los que se quedaron fueron asesinados (como es el caso de Gumiliov, el primer marido de Ajmátova y Mandelstam), otros deportados a Siberia a los campos de “reeducación”; casi todos finalmente silenciados. El caso de Pasternack es el de una compleja relación con la Revolución rusa, ni aceptación plena, ni patente hostilidad, sino de “extrañeza atormentada”⁴, o Mayakovski, afecto durante un tiempo al régimen, pero suicidándose después, probablemente por los muchos conflictos internos que experimentaría. Ajmátova decide permanecer en su país, su unión al alma del pueblo se lo exige por alto que sea el sacrificio, como dice en sus versos introductorios del *Requiem*:

Jamás busqué refugio bajo cielo extranjero,
ni amparo procuré bajo alas extrañas.
Junto a mi pueblo permanecí estos años,
donde la gente padeció su desdicha.⁵

No podemos dejar de tener en cuenta el dato de que los propios líderes de la revolución eran asiduos lectores de poesía. Lo cual no dejaba de entrañar un peligro añadido, ya que se consideraban “crímenes de estado” los versos que no estaban al servicio de la Revolución. Este comportamiento represivo venía avalado por la tesis de Lenin de que la literatura, y el arte en general, ha de ser de Partido y defender las ideas de la Revolución proletaria. Y fue precisamente un poeta, Mayakovski, antes

⁴ Pasternak, Rilke, Tsvietáieva, *Cartas del verano de 1926* (trad. e Introducción: Selma Alcira), Grijalvo-Mondadori, Barcelona, 1993, p. 24. En los años de la Gran Hambre en Ucrania o el Volga, que se había llevado millones de vidas, mientras vagones cargados de trigo y petróleo viajaban a la Alemania nazi, Pasternack, que estaba encargado de ir leyendo sus versos por las granjas colectivas, para ensalzarlas, viaja a los Urales. Las autoridades lo agasajan con los mejores manjares, mientras los mendigos famélicos desfilan ininterrumpidamente por las afueras del hotel. Esta visión fue para el poeta causa de profunda conmoción, que le llevó a una depresión y le abrió los ojos con respecto a la otra cara de la Revolución.

⁵ *Opus cit.*, *Requiem* p. 31.

de descubrir los horrores de la Revolución, el que defendió con entusiasmo esta tesis en unos versos:

El canto y el verso son bomba y bandera,
la voz de su cantor la clase alzará.
Y aquel que con nosotros hoy no cante,
contra nosotros está.

Recreando la máxima evangélica “Quien no esté con nosotros está contra nosotros”, de formulación tan intolerante como la tesis pensada por el político y cantada por el poeta. La llegada de Stalin ⁶ al poder radicalizó esta tesis, con asesinatos, deportaciones y aniquilación de cualquier signo de disidencia.

12. 2. Modernidad y movimientos poéticos

Pero antes de llegar a la época de la represión y el silencio hubo un nacimiento, un desarrollo y una etapa de esplendor de la *intelligentsia* ⁷ rusa. Esta era una nueva clase social, nacida a finales del siglo XIX en las grandes urbes, Moscú y Petersburgo, constituida por artistas, intelectuales y profesionales de la cultura en general. Proliferan editoriales nuevas, revistas, periódicos y círculos literarios, musicales, y artísticas de toda laya.

Y por supuesto, no faltaban los poetas, muy al contrario, ya que surgieron en pocos años una diversa multiplicidad y riqueza de escuelas poéticas: simbolistas ⁸, futuristas, acmeístas, imaginistas y constructivistas (entre las más significativas). Todos ellos parecían guiados por el mismo afán de tomar la arena literaria a golpe de *Manifiestos*, o leyendo sus poemas en los cafés y salones literarios. En las otras artes también abundan las declaraciones públicas radicales, como sucedía por la misma época en las capitales del arte París o Roma, donde también se desarrolla una plétora de las denominadas *Vanguardias* artísticas ; Rusia ha entrado en la modernidad estética.

Este proceso ya había comenzado a finales del siglo XVIII, con las reformas políticas y sociales del zar Pedro I y la zarina Catalina II, que incardinaron a Rusia en la cultura europea. Pero el momento decisivo para

⁶ Se conoce el dato de que Stalin era también un lector de poesía y que conocía bien los poemas que se presentaban a los futuros premios, e incluso que conocía sus versos de memoria. Ver estudios introductorios del libro citado en la nota anterior.

⁷ Término ruso que significa persona “instruida”, “cultivada”, “cultiva”.

⁸ Un movimiento del siglo XIX. Todos los demás citados son del siglo XX.

esta incorporación a la modernidad corrió a cargo de la poesía. Los poetas rusos se adhirieron en seguida, y con fervor, al movimiento romántico. Aunque se tratase de ideales importados de Francia, Alemania o Inglaterra, su adaptación y penetración en la poesía rusa fue fundamental para el desarrollo de la lengua literaria rusa moderna. Y el artífice principal fue el poeta Alexander Pushkin, el cual transformó los géneros literarios tradicionales, innovó sus metros, imágenes y estrofas, y tuvo un alto grado de consciencia lingüística, según resaltan siempre sus estudiosos. Por todos estos motivos fue proclamado como “el” poeta nacional, siendo objeto de celebraciones multitudinarias bajo el régimen soviético, que pretendió apropiarse de los versos del poeta, tergiversando su mensaje contra toda forma de autocratismo. Esto sucedía muchos años después de su muerte, ya que en vida, como la mayor parte de los poetas rusos, fue perseguido, vigilado y desterrado, en su caso, por la crítica radical al autoritarismo despiadado del zar Alejandro I (por ejemplo, el poema “El puñal”, 1821), poniendo de relieve la horrorosa situación en que se encontraba el campesinado siervo aún (el poema “La Aldea”), y por su decidido apoyo a los decembristas.⁹ El poeta se convirtió en un símbolo para la juventud inconformista que amaba su poesía, y que también imitaba su forma de vestir, y su tipo de vida alborotada, amante de las grandes juergas y los amores apasionados y simultáneos. Y como en el caso de Ajmátova, se aprendían sus extraordinarios versos de memoria.

De la pluralidad de movimientos poéticos citados sólo nos ocuparemos, aunque brevemente, de dos de ellos: los simbolistas y los acmeístas. De estos últimos por la filiación de Anna Ajmátova, nuestra poeta, y de los simbolistas porque como decía Nikolai Gumiliov, el cual firmó los dos primeros manifiestos acmeístas, consideraba este movimiento como heredero, aunque crítico, del simbolismo.

Hacia 1890 los poetas simbolistas rusos (Merezhkovski, Balmont, Sologub) se integraron en el movimiento estético europeo de este nombre, cuyo núcleo había tenido su origen en Francia, a partir de sus grandes figuras: Baudelaire¹⁰, Verlaine, Rimbaud o Mallarmé. Con ellos se introducirá una nueva concepción de la cultura europea, que llevará también a una reconsideración radical de la tradición rusa. Esta tradición cultural, tal como había sido entendida en el siglo XIX, fue reemplazada por la idea de “mito cultural”. A ello colaboraron la creación de los mitos de la “Edad de oro” (tal como fue denominado el romanticismo ruso) y el mito de la “Edad de plata”, alimentado, como trataremos más adelante, por

⁹ Participantes de la rebelión armada que se produjo en diciembre de 1825 contra el zar Alejandro I.

¹⁰ Mi lectura de Baudelaire no está hecha desde el punto de vista del simbolismo.

Ajmátova. El simbolismo, además de proveerse de mitos, pretende el uso continuado de símbolos universales, ya que puede considerarse como una reacción contra el espíritu positivista, que sólo se interesaba por los hechos singulares y empíricamente constatables. También fue una crítica de la sociedad mercantilizada y un rechazo de las estéticas realista y naturalista que prevalecían en las artes. Ahora se reivindica la imaginación libre del artista desde un punto de vista subjetivo, volviendo a una cierta sensibilidad romántica. Y como ellos, su creación tiene tendencia a sustentarse en presupuestos idealistas. Esta es también la actitud de los poetas, que consideran que la lengua rusa está muerta y se arrojan la tarea de “una resurrección de la palabra”, mediante una concepción, teñida además de mesianismo, que aspira a sintetizar todas las fases de la historia de la lengua. Esta “síntesis” ideal pretendía la unificación de todas las artes y, en el terreno que nos ocupa, un acercamiento entre prosa y poesía (recordemos *Les petits poèmes en prose* de Baudelaire), dando lugar a todo tipo de experimentos de sonoridades inéditas hasta el momento. Se tienen en cuenta las innovaciones de Pushkin en poesía, alimentando el mito cultural de la ya citada “Edad de oro”. Mitologización de la figura del poeta y de la poesía, considerada como la esencia de la cultura rusa.

La nueva época necesita crear sus nuevos mitos. La denominación “Edad de plata” de la cultura rusa (1890-1910), ya apunta en esta dirección. Eran años de agitación social y de efervescencia creadora, en los que la cultura rusa se pone a la vanguardia de las culturas europeas. Surgían genios en todas las artes: Stravinski, Prokofiev, Rajmaninov, en música; el gran Nijinski en la danza; en la pintura Kandinski, Chagall, Goncharova o Malevich, o el extraordinario cine expresionista de Eiseinstein. Podríamos considerar que los encargados de consolidar esta nueva mitología cultural son los poetas acmeístas, que juntamente con los simbolistas constituirían la citada edad de plata. La principal fiadora de este mito cultural es Anna Ajmátova, en los célebres versos del *Poema sin héroe*¹¹, digresión lírica en la que recuerda y recrea el Petersburgo de 1913.

El viento, recordando o profetizando, murmura:

En el Jardín de Verano cantaban sutiles las veletas,
y la plateada luna creciente
iluminaba la Edad de Plata.¹²

¹¹ Escrito y reelaborado como una obra de creación viva, desde 1940 a 1962.

¹² A. Ajmátova, *Requiem, Poema sin héroe* (trad. Jesús García Gabaldón), Cátedra, Madrid, 1994, p. 189.

Estos versos parecen aludir a los vientos del cambio que agitan las veletas de “una nueva poesía”, una poesía moderna, superadora del simbolismo que era, en palabras de Ajmátova, “un movimiento del siglo XIX”. El movimiento de los acmeístas toma su nombre del término griego *ακμή*, cuyo significado apunta siempre al “momento álgido” (de fuerza, de poder). Como ejemplo tomaremos la expresión que se refiere al “*akmé* de la vida”, como el momento culminante del ser humano, considerado por el griego de la época hacia los cuarenta años. Este movimiento, denominado así, significó la aspiración de llevar a su florecimiento o su plenitud a la poesía. Su credo podría resumirse en este sencillo principio: “Escribir con palabras claras sobre asuntos reales”.

Los primeros manifiestos acmeístas fueron escritos por Gumiliov y Gorodetski en el año 1913, año clave para la modernidad rusa. Se proponen cuatro principios estéticos, cada uno de ellos vinculados con un clásico: “Asociar el universo interior del hombre (Shakespeare) a un sabio fisiologismo (Rabelais) y una incondicional adhesión a la vida (Villon) al perfeccionamiento de las fuerzas artísticas (Théophile Gautier)”.¹³ Pero quizás el más importante manifiesto de este movimiento fue el escrito por Mandelshtam, *La mañana del acmeísmo* (también escrito en 1913, pero no publicado hasta 1919). Mandelshtam fue amigo de los esposos Gumiliov y Ajmátova y de los componentes del grupo acmeísta. En el citado manifiesto se reivindica el *Lógos* como sentido consciente de la palabra poética. La creación poética ha de ser una construcción armoniosa de palabra y sonido, noble mezcla de razón y música. Esta enunciación no parece muy lejana de la teoría del péndulo poético, que pertenece a los escritos sobre teoría estética de Paul Valéry, escritos una década después. Como él los acmeístas hacen el doble oficio de escribir poesía y reflexionar sobre el acto creador.

En la ciudad de Petersburgo, los poetas jóvenes y con deseos de cambio, que consideraron que el simbolismo había entrado en crisis, habían comenzado a reunirse, desde 1911 en el *Taller de los Poetas* como grupo de discusión y trabajo. De entre ellos surgió el movimiento acmeísta, que duró poco tiempo, hasta 1915. A partir de entonces cada cual siguió su trayectoria poética por separado. La llegada de la Revolución de octubre de 1917, después de un corto período inicial de entusiasmo y efervescencia cultural, empieza a ser enfriada por un progresivo dirigismo, con la imposición de una estética oficial, el llamado “realismo socialista”. Muchos intérpretes consideran que la *modernidad artística rusa ha llegado a su ocaso*. Y desde una perspectiva posterior, Adorno será aún más lapidario,

¹³ *Opus cit.*, p. 21.

cuando dice en su *Estética*: “mejor ningún arte que realismo socialista”. Sin embargo, cuando aún no era posible ese horizonte distanciado para pensar los acontecimientos de los tiempos que les estaban tocando vivir, algunos representantes de la *intelligentsia* rusa se ponen al lado del pueblo (ese pueblo que el poeta ruso siempre quiso personificar) y apoyan la Revolución. Para el propio Mandelstam fue un grandioso acontecimiento y puso su oficio de poeta a su servicio, aunque años después escribiera contra ella y contra Stalin (el poema “El lobo”) y fuese finalmente depurado y deportado, como tantos otros. Ajmátova permaneció fiel a su amistad y con la ayuda de su otro amigo poeta Borís Pasternak, le prestó siempre todo su apoyo, hasta su muerte ocurrida en 1938, enfermo y en la más absoluta miseria. Gumiliov había sido fusilado en 1921, también por sus disidencias con la Revolución.

12. 3. El mito de “Ana de todas las Rusias”¹⁴

La trayectoria vital y poética de Anna Gorenko (1890-1966) fue mucho más dilatada que la de sus compañeros y amigos acmeístas. No escribió Manifiestos, como ellos, pero participó desde el comienzo en las actividades del Taller de los Poetas, publicando con frecuencia en la revista acmeísta *Hiperborrea*. Me aventuro a interpretar que sus poemas son la transcripción creadora del ideal que proclamaron contra la vaguedad de significados del simbolismo, “escribir con palabras claras sobre asuntos reales”. Lo comprobaremos en seguida cuando leamos algunos poemas de su *Requiem*. En cuanto a la reflexión teórica sobre el acto creador, que también era un principio acmeísta, aparece en una época tardía, en los años sesenta, en su última obra *El poema sin héroe*.

La poeta, ya desde muy joven, tomó como seudónimo literario el de una legendaria bisabuela materna, la princesa tártara Ajmátova, un apellido ilustre de la nobleza rusa. ¿Comienza aquí ya el mito de Ajmátova, creado por ella misma? Esta es la opinión de Yuri Lotman¹⁵, que considera como una tendencia presente en la sociedad culta rusa de los siglos XIX y XX, un desplazamiento de la atención, de la obra a la biografía del artista. Pushkin fue un ejemplo de esta mitificación al ser considerado como el arquetipo de una síntesis ideal entre “arte” y “vida”. Ajmátova cultivó, a lo largo de toda su vida, ese mito pushkiniano al considerarse a sí misma como su continuadora y heredera. Si la Edad de Oro ya tenía su mito en el gran

¹⁴ Como la denominara su admiradora y amiga Marina Tsvietáieva

¹⁵ J. García Gabaldón en su introducción ya citada, p. 10.

poeta romántico, la Edad de Plata tuvo su musa mitificada en Ajmátova, con su colaboración consciente, o sin ella.

El mito de Ajmátova pudo estar basado, o alimentado, por el retrato que le hizo Nathan Altman en 1941. “Alta, delgada, negros cabellos lacios recogidos en un moño, ojos soñadores, tristes, casi ausentes. Posa sentada, reposada, largas piernas extendidas, cruzadas, brazos también delicadamente cruzados por los que cae, indolente, la inevitable mantilla española”.¹⁶ Una mantilla que parece que jamás tuvo, sino que fue producto de la imaginación de Blok. Y otro poeta, Brodsky, que siendo él muy joven la conoció cuando ya tenía sesenta años, dice de ella: “Su sola mirada te cortaba el aliento [...] durante medio siglo la ha dibujado, pintado, esculpido en yeso y mármol, fotografiado un sinnúmero de personas, empezando por Modigliani. Los versos dedicados a ella formarían más volúmenes que su obra entera”. ¿Exagera el amigo y admirador de la Dama (otro apelativo de Marina Tsvietáieva) o la Emperatriz, como fue llamada en su círculo? Él mismo describe la vida de ese círculo de intelectuales, artistas y aristócratas, que llegó ser denominado la “ajmátovka” : gente experimentada, algo cínica y siempre alegre, que pululaban alrededor de ella y la adoraban. Pero también explica que en esa reuniones se hablaba fundamentalmente de poesía. A Ajmátova le gustaba leer sus versos a las personas allegadas, y siempre se interesaba mucho por su opinión. Juntos hacían las correcciones pertinentes. Él mismo asistió a las continuas lecturas del *Poema sin héroe*, al proceso de reescritura continuada a lo largo de más de veinte años.

Brodsky habla, con verdadero entusiasmo, de los consejos de la poeta a los jóvenes creadores, y a él mismo: “Si quiere escribir un gran poema, ante todo invente su *metro*”. Y también habla de algo, que los que desconocemos la lengua rusa, no estamos capacitados para apreciar: la extraordinaria musicalidad de los versos de Ajmátova, su ritmo y su metro propios, que emergían de sus versos como una respiración secreta.

Los estudiosos¹⁷ dividen su obra en tres períodos: el primero corresponde al ciclo poético que comprende de 1912 a 1922. Los más significativos son: *La tarde* y *El rosario*, que corresponden a su filiación acmeísta. Son poemas amorosos, de un concepto del amor moderno y no idealizado, como aquel que habla de un amante hipócrita que pretende enmascarar sus deseos con gestos solícitos y regalos. Dice así:

Es imposible confundir la auténtica ternura,
la que siempre trae sosiego.

¹⁶ *Idem*.p. 11.

¹⁷ Chukovskaya, Lidia, *Apuntes sobre A. Ajmátova*. Citado por Gabaldón, *Opus cit.*, pp. 31-34.

En vano solícito arropas mis hombros
y mi pecho con pieles.
Y en vano con palabras dóciles
me hablas de tu primer amor.
¡Qué bien conozco esas tenaces
e insaciables miradas que me lanzas! *Diciembre de 1913*¹⁸

Muchas mujeres rusas, cultivadas y modernas, debieron sentirse identificadas con sus versos, que eran confesiones intimistas de emociones, frustraciones o anhelos. Ya en estos versos juveniles muestra la tendencia a intercalar textos ocultos, fragmentos de otros poemas, de otras experiencias vitales. En sus versos hablan múltiples voces que disuelven la voz propia en una polifonía, en un carnaval de voces. Esta será también la estructura interna del *Poema sin héroe*.

El segundo período (1922-1940) está constituido por unos años de silencio creativo y la ruptura de ese silencio con el *Requiem*. Ajmátova, como muchos artistas y poetas que no se pusieron del lado de la Revolución, el poder interpretó que “estaban contra el” y los persiguió y censuró. Durante trece años (1922–1935), coincidiendo con el terror stalinista, fue incapaz de crear nada. Este mudez, impuesta en parte, pero probablemente también autoinglingida, quién sabe si como forma radical de condena del horror, la conjuró a partir de una visita a Mandelshtam, que ya había sido desterrado. Las conversaciones con el amigo poeta le devolvieron la voz y ésta se alzó con los primeros compases del *Requiem*.

El tercer ciclo poético de Ajmátova (1940-1965) comienza con una serie de poemas épicos, de llamada a la resistencia contra la invasión nazi, en la que los rusos llamaban la Guerra Patria (1914). Cuenta en sus notas autobiográficas que, al igual que otros poetas, actuó con frecuencia en hospitales, leyendo poemas a los combatientes heridos. Esto le valió una rehabilitación parcial, pero apenas se publicaban sus poemas, sí algunos de la primera época, pero no el *Requiem*, no publicado en la Unión Soviética en vida de la poeta. Hasta el mandato de Gorbachov no vio la luz en su país. En esta tercera y última época, y a lo largo de veinte y dos años, fue escribiendo el *Poema sin héroe*, en el que reconstruye su vida pasada de la época modernista de Petersburgo. Para algunos autores este es el texto fundacional de la modernidad del siglo XX, los mismos que consideran a Pushkin como el fundador de la modernidad del siglo XIX. Todo el Poema respira una nostalgia de cultura universal, en la que se sintió inmersa. Y muchos años después de aquellas experiencias vividas como extraordinarias, vuelve a aquella época y su voz se diversifica. Es autora,

¹⁸ *Opus cit., Requiem y otros escritos*, p. 64.

crítica, héroe del poema, lector y teórica del arte, en un caleidoscópico juego de espejos, en el que el héroe está ausente, o puede ser la ciudad, el mítico Petersburgo. El Poema es la crónica poética de la cultura rusa de la modernidad.

La mirada de esta mujer poeta abarca épocas de tránsito: entre dos siglos, dos revoluciones y dos guerras. Es testigo de convulsiones profundas, tanto en el ámbito artístico como político y social. Y su obra tiene siempre una relación con sus experiencias vitales, porque su mirada poética establece un vínculo con el sufrimiento de su pueblo, antes y después de la caída de los zares. Es la trágica voz de la memoria de su pueblo. En sus escritos autobiográficos, que no llegó a terminar, escribe las siguientes palabras en 1965, un año antes de su muerte, en las que es de admirar la serenidad con la que es capaz de hablar desde la distancia de su vejez:

Nunca he dejado de escribir poesía. Significa para mí un vínculo con el tiempo, con la nueva vida de mi pueblo. Escribirla me permitió vivir al compás de los mismos ritmos que resonaban en la heroica historia de mi país. Me siento feliz de haber vivido estos años y haber sido testigo de acontecimientos sin parangón en la historia.¹⁹

12. 4. *Requiem*: memoria y dolor

En 1935 la poeta conjura y exorciza el silencio creador. Su voz se diversificó y transmutó en las voces de todas las mujeres rusas: madres²⁰, esposas, hermanas de los presos de la cárcel “Las Cruces” de Leningrado. Junto a ellas pasó diecisiete meses, haciendo cola para entregar un paquete para los prisioneros, con el temor de que éste no fuese aceptado, lo cual era segura noticia de su muerte. Ella misma cuenta que un día una mujer, que ocupaba su lugar detrás de la poeta, se acercó a ella y en voz muy baja le dijo:

- ¿Y usted podría escribir esto?

Yo repuse:

- Sí, puedo.

Entonces una especie de sonrisa se deslizó por lo que alguna vez había sido su rostro.²¹

¹⁹ *Opus cit.*, *Requiem y otros escritos* “Algunas palabras sobre mi persona”, p. 91.

²⁰ Ella tenía a su único hijo Lev, que tuvo con su primer marido Gumiliov.

²¹ *Opus cit.*, *Requiem*, “A modo de introducción”, p. 33.

La experiencia personal y compartida del dolor, que muestran sus versos, es la inversión de las tesis oficiales del “realismo socialista”. La poeta habla sobre asuntos reales, sobre la experiencia del horror; y no de la imagen idílica del paraíso soviético cantado por los propagandistas del régimen. Hablar sobre la realidad era el principio acmeísta, y cuando la realidad es trágica la voz de la poeta es canto de ultratumba, lamento y *requiem*. Su creación fue obra de arte comprometida con la realidad, creando un nuevo realismo, inverso del mal llamado realismo socialista

Durante más de veinte años, Ajmátova fue perseguida, censurada y marginada por el poder y por la Sociedad de Escritores soviéticos. La poeta, que había recuperado la voz, utiliza una estrategia defensiva para poder seguir creando: escribe los versos y después se los aprende de memoria y los recita a sus amigos y conocidos. Adapta su poesía a la realidad, y como en ella no puede dejar rastro, quema sus archivos (después de la detención de su hijo y de su compañero sentimental) y adecua su poesía a los modelos de transmisión y recepción oral. La oralidad no era ajena a la tradición de la poesía rusa, especialmente de Pushkin, quien difundía oralmente sus poemas sociales y satíricos más comprometidos. Podemos conjeturar que si Ajmátova había pensado de sí misma, alguna vez, que quería ser la heredera del gran poeta ruso, ensayar una nueva manera de poetizar que se adaptase a la transmisión oral, debió ser para ella una satisfacción.

La oralidad supuso un cambio en los versos de Ajmátova. Si se me permite soltar la imaginación (“la loca de la casa”, como la llamaba Teresa de Jesús) hacia una posible biografía-artística-ficción, recordemos que comenzó a escribir el *Requiem* después de su visita a Mandelstam. La concepción de la poesía que compartían era la de una construcción armoniosa de palabra y sonido. Para lograr esa armonía entre el sentido y el sonido (para sus nuevos poemas adaptados a la oralidad) debía intentar cambiar los dos polos: una nueva música y una nueva manera de usar el lenguaje poético. Ambos, en conjunción armónica, habían de dar cuenta de la realidad, y como la realidad era dolorosa, la música de los versos debía sonar como lúgubre letanía. Y aquí ha de acabar la biografía inventada, si queremos volver a la credibilidad de esta interpretación. Del sonido de los versos no podemos dar cuenta (sólo de su traducción, que también suena a canto fúnebre), pero sí del uso de las palabras.

El lenguaje poético experimentó el siguiente cambio: sus versos se hicieron más precisos, con un lenguaje sencillo y directo, como sentencias o como aforismos fragmentarios, condensando el sentido en pocas palabras. Como estos tres cuartetos de su poema *La sentencia* :

Y cayó la palabra de piedra
sobre mi pecho, aún con vida.
No es nada, siempre supe que así sería,
sabré enfrentarlo de la mejor manera.

Son muchas las cosas que aún debo hacer:
acabar de matar la memoria,
procurar que mi alma se vuelva de piedra,
y aprender de nuevo a vivir.

Y si no...El cálido susurro del verano
Semeja una fiesta bajo mi ventana.
Hace tiempo ya lo había sentido:
Este diáfano día y esta casa vacía. ²²

Verano de 1939

Tratemos de interpretar el segundo cuarteto, en que aparecen tres versos en forma de expresiones formularias, siendo la última la consecuencia del cumplimiento de las anteriores. A pesar del dolor, quiere aprender de nuevo a vivir, o a mantenerse a flote, como una superviviente. Para ello conjura el dolor mediante sus poemas, que ahora suenan al compás de los ritmos que resonaban en la trágica historia de su pueblo. Sus sencillos versos son fórmulas de consuelo, o así pienso que debieron interpretarlos (sentirlos) el público de oyentes a quienes estaban dirigidos : el pueblo ruso y sufriente de la época. A ellos les dice (o canta) que para aprender de nuevo a vivir se han de seguir dos principios: olvidar (“matar la memoria”) y endurecerse (“petrificar el alma”).

Cuando interpreto estos versos me vienen a la memoria las palabras del sabio Epicuro, el “filósofo del Jardín”, que también vivió unos tiempos atormentados. Era la época de las guerras del Gran Alejandro, que sumieron a su pueblo en la enfermedad, el dolor o la muerte. Cuenta la tradición que en la puerta de su escuela y vivienda comunitaria, a la que denominaban “El Jardín”, había gravados en piedra cuatro grandes principios y remedios: “No hay que temer a los dioses”, “se puede soportar el dolor”, “no hay que temer a la muerte”, “se puede conseguir la felicidad”. Este *cuádruple remedio* (τετραφάρμακον) debió servir como bálsamo del alma y medicina para muchos de los desdichados que acudían a su enseñanza. En un sentido análogo, los versos-formularios de Ajmátova eran, a pesar del dolor, lecciones de vida, bálsamo, lenitivo y remedio. Lo comprobaremos si entramos en el último cuarteto

²² *Requiem*, p. 45.

“Y si no”.....

No obstante la “casa vacía”, la vida continúa en el esplendor de la naturaleza, “que semeja una fiesta bajo mi ventana”. La supervivente, a pesar sus padecimientos (y los de u pueblo), sigue haciendo una elección por la vida.

En el Epílogo del *Requiem* hay una metáfora que me sugiere algo emparentado con la idea anterior de que su poesía tenía la intención de ser consuelo para su pueblo. Me refiero a la metáfora del “amplísimo manto” o “vasto sudario”, según las dos traducciones que conozco.²³ Un amplísimo manto sugiere cobijo y protección y un vasto sudario es una alusión bíblica en forma alegórica, según su traductor e intérprete Jesús García Gallardón. Para tejer su canto de dolor alude al “santo sudario” con el que José de Arimatea cubrió el cuerpo de Cristo, al bajar de la cruz. No he querido entrar, conscientemente, en la dimensión de lo sagrado que está presente en Ajmátova. Sabido es que perteneció a la Iglesia Ortodoxa rusa, pero este aspecto de su poesía no me interesa investigarlo. El ‘tirón de la transcendencia’, pensado como necesaria religación con la divinidad, es una deuda de la cual la humanidad ilustrada creyó haber quedado exenta, tachándola de “superstición y prejuicio”. Deuda (*Schuld*) que, más tarde Nietzsche identificara con la “culpa” (el alemán usa el mismo término, *Schuld*) en aquellos memorables análisis filológicos de la *Genealogía de la moral*. Y en este aspecto declaro mi filiación nietzscheana.

12. 4. *Poema sin héroe: enigma y palimpsesto*

Estamos ante uno de los textos poéticos más complejos de la literatura rusa. Para aproximarse al enigma de su sentido se necesitan claves, conocimiento de la época que recreó, la vida cosmopolita de la ciudad de Petersburgo de 1913, de sus acontecimientos sociales y artísticos, y fundamentalmente necesitaríamos haber frecuentado a sus poetas.

Decíamos en los capítulos introductorios que ante la obra de arte pueden adoptarse dos actitudes: la de la inmediatez o la ingenuidad estética, en la que el intérprete pretende deleitarse atendiendo sólo a sus propios recursos; o en el extremo opuesto, el que necesita de explicaciones complementarias o del amparo de una teoría. Ante el texto de Ajmátova hemos de elegir esta segunda opción. Porque ella misma así lo pensó, y

²³ La primera de J. M Prieto y la segunda de J. García Gallardón de las dos ediciones del *Requiem* citads. p.49 y 125, respectivamente.

prueba de ello son las notas explicativas, comentarios, dedicatorias o digresiones líricas escritas como acotaciones de una obra de teatro, incorporadas al *Poema*. Y como texto independiente, iba escribiendo simultáneamente unos comentarios en prosa, que constituyen el escrito *Prosa sobre el poema*. En este último dice que los comentarios fueron concebidos como “lucha incesante con el lector”, pero también como “ayuda al lector”. Esta contraposición aparente podría entenderse como estímulo a la interpretación y disfrute de sus versos, pero en forma de reto. Por una parte, parece que hay en Ajmátova una intención de mostrar, pero, a la vez, parece querer ocultar su sentido. Oigamos las siguientes palabras, que fueron escritas “A manera de prólogo” del *Poema*.²⁴

Llegan hasta mí rumores de absurdas interpretaciones de *Poema sin héroe*. Hay incluso quien me aconseja hacerlo más inteligible.

No lo haré.

El poema no tiene ni tres, ni siete, ni veintisiete sentidos.²⁵

¿Quiere sugerirnos Ajmátova que tiene un solo sentido? No parece coherente con la actitud artística y personal de la poeta. Y de ello pueden dar cuenta las lecturas y recitaciones ante su público de amigos y seguidores, y las correcciones inducidas por ellos que iba introduciendo en este texto en continua transformación. La segunda posibilidad es que posea no siete, no veintisiete, sino múltiples sentidos. Y que éstos puedan ser recreados cada vez, en cada lectura, en cada nuevo intento de interpretación.

Ésta es mi propuesta final. Y pido que no se interprete como un gesto de “lanzar la toalla” o de deserción, sino de invitación y provocación. Porque para acercarse al enigma del sentido del *Poema* habría que escuchar las voces superpuestas de todas las sombras o fantasmas que por él circulan, el “coro secreto” formado por Mandelstam, Tsvietaieva, Gumiliov, Blok, Brodsky, Maiakovski y tantos otros.²⁶ La estructura intertextual de este escrito nos obligaría a leer y conocer las creaciones poéticas de todos ellos para desentrañar algo del secreto velado del *Poema*. ¿Era ésta la intención de Anna Ajmátova, ser la voz de la memoria colectiva de su pueblo y un palimpsesto de sus poetas?

²⁴ A pesar de que fueron escritas una vez estaba terminado, en una de sus versiones (1944).

²⁵ *Opus cit.*, p. 135.

²⁶ Además de la práctica totalidad de la obra de la propia Ajmátova, ya que las citas autorreferenciales son tan numerosas, que constituyen una antología de la propia poeta

