

# J

“Un paisaje sin horizonte, un rostro sin perfil”; así describía a Velimir Jlebnikov (1885-1922) Georgy Vinokur, secretario del Círculo Lingüístico de Moscú, dos años después de la muerte del poeta<sup>1</sup>. Vinokur se refería sin duda a la prodigiosa versatilidad de Jlebnikov, a la infinita gama de voces a la que su poesía había llegado a dar vida: voces del pasado mítico-histórico, de brujas gálatas, de héroes cartagineses, de líderes de sublevaciones campesinas contra los ejércitos de los zares, o la propia voz de Nicolás II tras su abdicación; pero también las voces futuras de los Presidentes del Planeta Tierra, o la de una humanidad liberada del destino por el hallazgo de las claves matemáticas de la historia; sin olvidar otras voces singulares, como las de los caracteres del alfabeto cirílico, la de un grupo de moléculas de agua en movimiento o, claro está, las de varias decenas de pájaros en todo tipo de situaciones. Sobre todo ello se extendía la figura de Jlebnikov “como un pasmoso borrón de tinta, como una sombra que desdibujara sus contornos al crecer”, en expresión del crítico formalista.

Vinokur se refería, en efecto, a la capacidad sobrenatural de Jlebnikov para asumir toda voz, todo registro, todo tono posible o imaginable para un hablante de la lengua rusa y a menudo también el no imaginable. Pero no es disparatado leer también en su elogio un reproche velado dirigido a los demás miembros del grupo de artistas y poetas cubofuturistas. Tanto como a la poesía y

a la persona de Jlebnikov, las metáforas del borrón de tinta y de la sombra crecientes resultan claramente aplicables a la *leyenda* del poeta, una leyenda que desde 1911, cuando el poeta tenía veintiséis años y apenas era conocido, habían contribuido a generar los miembros del grupo: la leyenda

## Velimir Jlebnikov

del moderno Leonardo, la del poeta matemático, filólogo, ornitólogo, en pos de las leyes aritméticas del tiempo y de la historia y en posesión de todos los secretos de las lenguas eslavas en todos sus ámbitos y temporalidades. Si la sustancia de esta hiperbólica construcción era la admiración profunda que todos los cubofuturistas (miembros de Hylea entre 1910 y 1913; lefistas, zaumnistas o constructivistas a partir de 1923) sentían por la figura y la obra de Jlebnikov, el móvil de la erección de este mito fue sin duda la necesidad imperiosa del grupo por

inventarse un origen. Y era imprescindible que este origen difiriera tanto del simbolismo que los manifiestos cubofuturistas decían enterrar como del occidentalismo del futurismo italiano, incompatible con la orientación de todos los miembros del grupo (David y Nikolai Burliuk, Vasili Kamensky, Elena Guro, Alexei Kruchenik, Benedict Livshits, Vladimir Mayakovsky y, sobre todo, el propio Jlebnikov) en la búsqueda de una moderna identidad eslava.

La poesía y la personalidad de Jlebnikov se ajustaban a ambos requisitos a la perfección. De las obras producidas en el contexto del muy notable simbolismo ruso (Biely, Ivanov, Sologub, Remizov, Gorodesky...) la escritura de Jlebnikov se distingue inmediatamente por una cualidad abrupta, truncada, fragmentaria, orientada hacia la revelación de la textura del material verbal (los críticos formalistas hablarían de “masa verbal” y de “faktura”), así como por una fascinación irresistible por los mecanismos de generación de nuevos vocablos y articulaciones: la frase incompleta, la incorrección gramatical, la derivación anómala, el neologismo, la expresión arcaica o dialectal, el coloquialismo y el argot aparecen en su escritura como metonimias de una utopía lingüística de composición-descomposición, un ámbito que esta poética promueve como el espacio en el que mejor pueden manifestarse las potencialidades de la lengua y la creatividad colectiva de los hablantes<sup>2</sup>.

El otro requisito, el del abismo que se abre entre Jlebnikov y el futurismo de Marinetti, se hizo evidente a comienzos de 1914 con ocasión de la visita del italiano a Moscú y a San Petersburgo<sup>3</sup>. Casi cien años de perspectiva nos permiten percibir la deuda de los cubofuturistas con los futuristas italianos en lo que

se refiere a las manifestaciones iconoclastas de odio al pasado reciente y de desprecio por la noción de belleza y por el arte y la literatura mismos, así como en relación con el uso del manifiesto como medio publicitario, invención netamente marinettiana. Pero resulta mucho más interesante la perspectiva de un siglo completo sobre la enorme diferencia existente entre ambos movimientos, una diferencia que se vincula específicamente al ascendente de Jlebnikov en el movimiento cubofuturista y que llevó a Marinetti a declarar a su vuelta a Milán que los futuristas rusos moraban en el pluscuamperfecto<sup>4</sup>.

Los neologismos de Jlebnikov, palabras que no existían en ruso pero que el hablante de la lengua percibía como palabras posibles, en la incertidumbre sobre si se trataba de términos recobrados del pasado arcaico, eslavo y pagano, o de anticipaciones del porvenir inminente de la lengua, se convirtieron en los manifiestos cubofuturistas en el emblema de una escritura nueva, futura, surgida en *correspondencia* con los desarrollos del cubismo parisino y expresiva de un tiempo de metamorfosis trepidante. Para describir estas nuevas invenciones Kruchenik acuñó la engañosa expresión, *zaumni yazik*, la lengua transmental, transracional, la translengua que no era necesario conocer para comprender instantáneamente sus sentidos porque imponía un modo peculiar de atención a su textura fónica

(también gráfica, algo más adelante) y no a un significado fundado en hábitos y en convenciones. Nada de esto le interesó a Marinetti cuando Livshits, uno de los pocos interlocutores francófonos que encontró en San Petersburgo, intentó hacerle comprender la radical originalidad de Jlebnikov y, por ende, de los cubofuturistas. Para Marinetti nada añadía lo que le explicaba Livshits a “le parole in libertá” y Livshits comprendió que el futurismo italiano era ya, a comienzos de 1914, un programa cerrado por un horizonte claramente definido.

El futuro visionario de Jlebnikov en nada se parecía a los panoramas generados por el entusiasmo tecnoindustrial de los futuristas italianos. La superficie incómoda (“más incómoda, que unas botas cubiertas de betún”, decía de la nueva escritura el segundo punto de *La palabra considerada en sí misma [Slovo kak takovoe]*, un manifiesto de 1913 firmado por Kruchenik y Jlebnikov), despedazada, de la escritura jlebnikoviana se aproximaba más bien a las intenciones del cubismo y era plenamente coherente con un programa de síntesis histórico-cultural que hundía sus raíces en el folklore eslavo y en los resultados de la filología de la primera mitad del siglo XIX para impulsar un movimiento expansivo que incorporaba ámbitos y temporalidades a una escala vertiginosa: culturas y tradiciones de las estepas asiáticas, del Medi-

terráneo eslavo, de las montañas caucásicas y de las llanuras calmuca, de Persia, de Uzbekistán y de China, fundidas cósmicamente en una visión en la que el género humano alcanzaba a dominar el caos de la historia... No es de extrañar que a Livshits le sorprendiera en Marinetti la corta ambición y el excesivo didactismo.

Para los cubofuturistas, la poesía de Jlebnikov, fuente inagotable de inspiración, siempre constituyó la prueba más convincente de que otra escritura era posible, además de proveer la evidencia irrefutable de la originalidad y de la autonomía eslava de esta alternativa, fundada en los recursos de la lengua rusa e inclinada míticamente hacia el mítico Oriente. Borrón creciente de tinta, rostro sin perfil, sombra en expansión, el espectro de Jlebnikov planea sobre la poesía moderna como la posibilidad añorada de la épica, una épica plenamente otra en sus tiempos y en sus espacios. Ossip Mandelstam vió en Jlebnikov al “poeta sintético de la modernidad”, “para el que toda la complejidad del mundo antiguo era como el caramillo para Pushkin”<sup>5</sup>, “el poeta para el que cantaban las ideas, los sistemas científicos y las teorías políticas como habían cantado las rosas y los ruiseñores para sus predecesores”. Roman Jakobson, entrevistado en 1977 a los ochenta y un años, todavía consideraba a Jlebnikov el más grande de los poetas de aquel siglo<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Citado por Ronald Vroon, “The Poet and His Voices”, en *The Collected Works of Velimir Khlebnikov*, (trad. Paul Schmidt) Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, vol III, p. 4.

<sup>2</sup> Vid. el breve estudio que dedica Krystyna Pomorska a la técnica poética de Jlebnikov en su tesis doctoral: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, La Haya, Mouton, 1968, pp. 94-104.

<sup>3</sup> La descripción más detallada de la visita de Marinetti a Rusia aparece en las memorias de Benedict Livshits, *The One and a Half-Eyed Archer*, trad. John Bowl, Newtonville, Mass., Oriental Research Partners, 1977, pp. 181-213.

<sup>4</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Washington D.C.: New Academia Publishing, 2006 [1968], p. 158.

<sup>5</sup> Jean-Claude Lanne, “La poésie de Khlebnikov”, en *Zanguezi et autres poèmes*, París, Flammarion, 1996, p. 31.

<sup>6</sup> R. Jakobson, *My Futurist Years*, Nueva York, Marsilio, 1997, p. 20.