



## Cristales. Escritura y divergencia desde Mandelstam-Dante

David Peidro<sup>1</sup>

Recibido: 09-07-2022 / Aceptado: 09-11-2022

**Resumen:** Se trata en este artículo de esclarecer el modo en que el lenguaje poético supone una singular divergencia respecto a la discursividad técnica, usando términos heideggerianos. El texto realiza la lectura del *Coloquio sobre Dante* de Ósip Mandelstam en atención a la noción de escritura y la incommensurabilidad que a ella se asocia. De tal modo, se siguen las formas en que la escritura del poema conmueve los dispositivos fundamentales, no sólo de la interpretación crítica, sino de la discursividad ontoteológica preminente y, con ello, las formas en que el poema se erige como un choque posible, singular y diverso con el dominio correlato de esta discursividad.

**Palabras clave:** palabra, poema, divergencia, incommensurabilidad, cristal, deconstrucción.

### [en] Crystals. Writing and divergence from Mandelstam-Dante

**Abstract:** The aim of this article is to clarify the way in which poetic language implies a singular divergence with respect to technical discursivity, in heideggerian terms. The text undertakes the reading of Ósip Mandelstam's *Colloquy on Dante* with attention to the notion of writing and the incommensurability associated with it. In doing so, it follows the ways in which the writing of the poem shakes the fundamental devices, not only of critical interpretation, but also of the pre-eminent onto-theological discursivity and, with it, the ways in which the poem stands as a possible, singular and diverse clash with the correlative domain of this discursivity.

**Keywords:** word, poem, divergence, incommensurability, crystal, deconstruction.

**Cómo citar:** Peidro, D. (2022) "Cristales. Escritura y divergencia desde Mandelstam-Dante", en *Escritura e Imagen* 18, 159-175.

---

<sup>1</sup> Investigador independiente  
escrituraeimagen@filos.ucm.es

## 1.

Come quando dall'aqua o dallo specchio  
*salta lo raggio all'opposita parte,*  
*salendo su per lo modo parecchio*

*a quel che scende, e tanto si diparte*  
*al cader la pietra*

Purgatorio, XV, 16-21

“La escritura y el discurso son inconmensurables”<sup>2</sup>. Cierta lectura podría tomar esta inconmensurabilidad, esta imposible medida mutua, como índice o faro guía si no fuese porque su luz se hurtaría en el instante mismo de arrojarse, inatrapable. Una lectura así debería asumir de entrada una situación móvil e inestable, de fijeza precaria. No se halla una dimensión común entre escritura y discurso; de hecho, se parte de su ausencia -eso parece ser dicho. ¿Sería posible leer algo así cuando el hilo conductor se vuelve huidizo, problemáticamente discontinuo? ¿No se requiere de hecho suponer esa medida común para mantener en pie toda discursividad?

Esa falta de plano compartido moviliza ahora la escritura e invita a seguirla –tarea que se prevé imposible– para vislumbrar, presentir furtivamente, hasta qué fibras del mundo son hechas temblar por esa falta de plano común. La inconmensurabilidad tomada como guía no es una línea sino, a lo sumo, un trazo en continua divergencia, en constante fuga hacia horizontes diversamente múltiples. De hecho, quizá, precisamente por eso, esa luz-guía en dispersión resulte ineludible en atención a su indisponibilidad. Ella, ¿acaso no choca de frente contra todo proceso de dominio de homogeneización en que se habite?

Es Ósip Mandelstam quien profiere la afirmación a colación de la *Comedia* de Dante Alighieri. Todo en Mandelstam apunta hacia facetas innumerables de la disidencia; cuando se leen sus textos, su escritura es la de la dispersión, la del crecimiento en planos y aristas. Nosotros ahora pendulamos entre Mandelstam y Dante, y en ese oscilar nos situamos se quiera o no en la inconmensurabilidad apuntada. De ella pueden pender lengua y poema. El discurso todo se ve afectado y demanda que se mire de qué modo y en qué movimientos. Se trata ahora del mismo Mandelstam que, aislado, afirma que “una colección de minerales es el mejor comentario orgánico a Dante”. Hay algo en la cristalografía que parece atender de forma especialmente adecuada a esa divergencia de la escritura. En el mineral como en el poema debe radicar una muy precisa subversión en desarrollo.

\*

Un sólido es un cristal si sus átomos, iones y/o moléculas forman, en promedio, una disposición ordenada de largo alcance.<sup>3</sup>

Ósip Emilievich Mandelstam dicta el *Coloquio sobre Dante* a Nadiezda Mandelstam en 1933. Parcialmente podría ser considerado un testimonio del

<sup>2</sup> Mandelstam, Ó., *Coloquio sobre Dante*, Barcelona, Acentilado, 2004, p. 87.

<sup>3</sup> *Dictionary of Crystallography*. <https://dictionary.iucr.org/Crystal>

encuentro con Dante, y que resultó de una relevancia irrenunciable capaz de marcar el devenir de su obra a través de los distintos procesos condenatorios: “Respecto a Dante, Mandelstam declaró de inmediato que eso era lo más importante para él. A partir de entonces, jamás se separaba de la Divina comedia y se la llevó, incluso, dos veces a la prisión”<sup>4</sup>.

La deriva del acontecer histórico fragua la redacción del *Coloquio* a partir de la obra que le acompañaría en adelante a través de toda eventualidad, desde el primer arresto hasta la deportación. A Mandelstam le sucede lo mismo que a su querido Dante: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura...*”<sup>5</sup>. El autor florentino le acompañará desde su mutuo encuentro. Ajmátova constata cómo en el año 1933 Mandelstam fue a Leningrado invitado por alguien. “Ósip tenía dos veladas. Acababa de aprender italiano y estaba como loco con Dante, leyendo de memoria páginas y páginas”<sup>6</sup>.

No deja de ser relevante que, como tantas obras suyas, el *Coloquio* nazca en la voz dictada. Él es el escritor que en *La cuarta prosa* afirmará: “no tengo manuscritos, ni cuadernos de notas ni archivos. No tengo letra, porque nunca escribo. Yo soy el único de Rusia que trabaja con la voz, (...). En cambio, tengo muchos lápices; todos robados y de distintos colores. Se pueden afilar con una hoja de afeitar Gillette”<sup>7</sup>. Cabe señalar que también *La cuarta prosa* fue dictada para la escritura a su esposa Nadia en 1929 ante el vislumbre de una amenaza sistemática que daba visos de cumplirse fácticamente de un momento a otro. En cualquier caso, y en el seno de este fragmento, ya el “en cambio” señala una ambigüedad que tal vez no se deje reducir a mera trivialidad. Permite al menos observar relaciones latentes: la composición textual se mueve entre la pura oralidad y la mayor concreción material de la acción de escribir, entre la voz tópicamente entendida como inmediata consciencia de sí y el trazo colorido, concreto e inaplazable. Tan concreto que es resultado además de un cortar de cuchilla, de un afilado producto de la Gillette. Se ve acentuado el relieve de la materialidad. También en los *Cuadernos de Voronezh* al evocar al jilguero<sup>8</sup>, pájaro-poeta, aludirá al morado como color de la letra en resonancia al pigmento de la única tinta de que se disponía en el exilio. Nunca la escritura se transparenta sin más. Tendido entre la voz y el material colorido del lápiz hurtado, se concreta el texto en una fragilidad que deberá ser en adelante señalada y que despliega, además, toda una dinámica propia de la letra, de los manuscritos y los cuadernos. Mejor dicho, de su singular ausencia y de su señal. La ausencia inscribe una marca indeleble de hecho, una marca que yende al propio tiempo de la voz, al propio tiempo de la presencia, sin que una y otra se dejen equiparar.

Tampoco de la *Commedia* quedan los esbozos, comenta Mandelstam en su *Coloquio*. De Dante afirmará que: “algunas veces, muy pocas, nos muestra el material de la escritura. La pluma se llama *penna*, o sea, es partícipe del vuelo de los pájaros; la tinta se llama *inchiostro*, es decir es un objeto monástico; los versos también se llaman *inchiostri*, o, bien se designan según el latín escolar como *versi*”<sup>9</sup>. Constantemente las remisiones desplazan la escritura hacia singularidades en pleno

<sup>4</sup> Mandelstam, N., *Contra toda esperanza*, Barcelona, Acanalado, 2008. p. 365, 366.

<sup>5</sup> Shentalisnki, V., *La palabra arrestada*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 201. p. 118.

<sup>6</sup> Ajmátova, A., *Mandelstam*, Madrid, Nórdica Libros, 2020, p. 48.

<sup>7</sup> Mandelstam, Ó., *La cuarta prosa*, Revista Vuelta, año XIX, n° 22 (1995), Ciudad de México, p. 10.

<sup>8</sup> Mandelstam, Ó., *Cuadernos de Voronezh*, Madrid, Igitur, 2013, p. 72.

<sup>9</sup> Mandelstam, Ó., *Coloquio sobre Dante*, op. cit., p. 84.

movimiento partiendo de su materialidad, a coloraciones, para no dejarla reposar como simple traslación de la consciencia sin restos, mientras, no obstante, se insiste en el papel motriz de la voz que dicta. Así, tras la remisión a los elementos materiales de la escritura tal y como son aludidos por Dante, continúa: “En este caso decir *copiar* es decir poco; se trata de caligrafía al dictado de los locutores más terribles e impacientes. Este locutor-mentor es mucho más importante que aquel a quien llamamos poeta” –y de inmediato otra vez la desembocadura en lo cromático–. “Mucho antes del alfabeto de colores de Arthur Rimbaud, Dante había asociado el color a la vocalización de los matices y sonidos del habla bien articulada. Pero él es tintorero, tejedor. (...) Los impulsos que siente por los colores pueden ser llamados impulsos textiles, más que alfabéticos”<sup>10</sup>. El color es el del texto. Es la palabra impulso la que magnetiza en realidad este tratamiento de lo cromático en manos del lector Mandesltam. De este modo, en el continuo desplazamiento se despliega la progresión dictado-color-tejido, viéndose así unidas la voz y la textura a través de la movilidad de la escritura, del lápiz de colores o la tinta morada en plena señalación de toda su materialidad. Urdimbre y trama se cruzan para el complejo tejido del texto. También W. G. Sebald apunta en un momento determinado la latente filiación mutua entre el trabajo del tejedor y el de quien escribe<sup>11</sup> de modo tal que textura y textualidad se entrecruzan incluso en lo que de corporal les constituye. La textura juega en paralelo al inclausurable entramado de remisiones al que ya se ha apuntado más arriba: en ello se constituye el texto y, desde él, la ciencia de las relaciones que precisamente Mandesltam defenderá por encima del principio de causalidad<sup>12</sup>. Sea como sea, Mandelstam hace ver en Dante, el modo en que un movimiento propio dinamiza la escritura del poeta a partir de un dictado respecto al cual la escritura, aun no apareciendo o aun partiendo de la ausencia de letra o de apuntes, aparece en todo su volumen de inscripción, de textura y tono cromático.

\*

Los borradores de Dante, huelga decirlo, no han llegado hasta nosotros. Nos es imposible trabajar sobre la génesis de su texto. Esto no significa, de ninguna manera que no haya habido manuscritos emborronados ni que la obra haya salido ya concluida del cascarón. Cuántos siglos hace que se escribe y se habla de Dante como si éste se hubiera expresado directamente en papel con membrete.<sup>13</sup>

La lectura se ve implicada en esta distancia de siglos que hace perder de vista la existencia de los manuscritos. Esa ausencia marcará de punta a punta la textualidad de la obra misma de Mandelstam como lo hace también en Dante, sólo que en éste caso la interpretación se reafirma más estáticamente en la concepción de la obra ya clausurada, dada en bloque de una vez por todas. El papel emborronado apelaría a una temporalidad propia del crecimiento mismo del texto y que en la actualidad se ve acallada. No disponemos de borradores. Corresponderá a la lectura vislumbrar en el tejido del poema la coloración propia de una temporalidad oculta, más cuando ya ha

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>11</sup> Sebald, W. G., *Los anillos de Saturno*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 311.

<sup>12</sup> Mandelstam, Ó., *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*, Madrid, Ardora, 2005, p. 56.

<sup>13</sup> Mandelstam, Ó. *Coloquio sobre Dante*, pp. cit., p. 45.

parecido despuntar el movimiento inscrito en la dinamicidad de las remisiones. En el poema la regla es siempre la mudabilidad<sup>14</sup> que anima desde sí a la palabra hasta colocarla en campo ajeno a la referencialidad. Se constatan metáforas y comparaciones cuyos términos brotan de las palabras previas de tal modo que resulta imposible la puesta a disposición de primeros y segundos términos de una comparación, ni mucho menos referentes respecto a los cuales el símil establezca un término meramente metafórico<sup>15</sup>, encentando así una serialidad sin cierre. A esta temporalidad latente es hacia la que apunta Mandelstam en el texto de Dante. Y a ella pertenece también la vigencia sincrónica del proceso de escribir que son los apuntes, aunque se encuentren ya ausentes o más aún, como en el caso de Mandelstam, sin nunca estuvieron disponibles. Respecto a esta serialidad inclausurable, toda inmovilización declarada o tácita, violenta el flujo de la palabra poética. De por sí y en su trama de remisiones, la escritura se mueve. En ese sentido no resultaría insostenible considerar al texto escrito como un vector o como un haz de vectores capaces, a lo sumo, de trazar un campo no clausurado en sus continuos entrecruzamientos.

Cabe que ese flujo sea el mismo del cual dejarían rastros los papeles emborronados capaces de testificar a favor de una génesis. Como cabe que, desde aquí, la voz que dicta no sea más que un vector imbricado en el tejido todo de la escritura. Voz y lápices de colores se trenzan con presuntas referencias activas, con remisiones móviles, en un movimiento que amenaza con subvertir toda sistemática de jerarquía y fijación. Pero de ser así el propio dinamismo se hallará ya activo en el texto, siempre y cuando la mirada no lo fije como objeto a la mano en su –forzada– inmovilidad.

“Los borradores jamás se destruyen. En poesía, en artes plásticas y en el arte en general no existen cosas ya concluidas. Aquí nos estorba el hábito de un pensamiento gramatical, la costumbre de poner en nominativo el concepto de arte”<sup>16</sup>. Comparece aquí un elemento contra el que en todo momento chocarán las consideraciones de Mandelstam, y según él, toda poesía: la gramática, en la medida en que obtura la recepción de la obra en su propia capacidad generativa y móvil. La crítica, se hará más punzante y comprometerá la propia lectura que Mandelstam realiza de Dante de similar modo en que trastoca las posiciones del lector que ahora escribe y lee la textura de este texto sea cual sea el momento de dicha lectura. El compromiso, la conmovición, se derivan de un deslizamiento de las plazas que da lugar a una prolongación de la génesis en todo instante. En ese sentido, y de manera eminente, los borradores jamás se destruyen; el *genós* se moviliza más allá del punto cronológicamente datable para mantenerse activo en una temporalidad que reside en la red-vector de una escritura siempre en desplazamiento en la que el tiempo en la historia deviene “un acto único y sincrónico”<sup>17</sup>.

Las posiciones se ven trastocadas. Semejante corrimiento de lugares, afecta irremisiblemente a la interpretación discursiva y lo hace de lleno: “Resulta impensable leer los cantos de Dante sin relacionarlos con nuestra época. Están hechos para eso. Son herramientas para comprender el futuro. Exigen un comentario *in futurum*”<sup>18</sup>. El rigor de la cita y la fijación que ésta ejerce se derrumban pues en la singular sincronía del tiempo en el texto. El hoy del escrito se derrama expandiéndose.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 53.

No casualmente Mandelstam afirmó de sí mismo que “mi caso nunca llegará a su fin”<sup>19</sup>. De buena parte de su obra tampoco se conservaron manuscritos. Su escritura deviene también a partir de la eliminación del borrador.

\*

“En la noche del 16 al 17 de mayo de 1934, los agentes de la OGPU Guerásimov, Véprintsev y Zablovski cumplieron una misión en el piso de Mandelstam de Moscú, en el apartamento 26 del número 5 de la calle Nashokinski”<sup>20</sup>. En la madrugada se lo llevaron, bajo la conducción del instructor Shivárov, con un puñado de documentos y 48 hojas sueltas de manuscritos ante la mirada de Nadiezda, su esposa, y Anna Ajmátova. “Su mujer puso algunas cosas en una maleta: artículos de aseo, cuellos limpios para las camisas. Ósip Emilievich se llevó libros, siete en total, entre los que estaba el volumen de Dante”<sup>21</sup>.

Registro e incautación determinan la falta de borradores en el caso Mandelstam. Ni que decir tiene que tras lo dicho sobre la sincronicidad del tiempo en lo escrito no cabe lugar para el anclaje historicista, contextualista, de la figura “autor” como núcleo de significatividad en un marco histórico determinado. Más bien el entramado histórico en que se sitúa la figura “autor” se imbrica en la trama de vectores de la textualidad, como una excrescencia de la propia escritura más que como un punto privilegiado de inicio y donación de sentido. “En el oficio de la palabra solo aprecio las costras, sólo las excrescencias”<sup>22</sup> dirá en *La cuarta prosa*, tanto que, en última instancia, el mismo Ósip Mandelsta al igual que Dante Alighieri como figuras de autoría o autoridad, no vendrían a manifestarse a partir de la textualidad más que como costras, como manifestaciones surgidas de lo escrito. El texto, ya como génesis permanente, no requiere un punto de sentido pleno del que derivarse, y desde esa perspectiva autor y contexto se ven conmovido por el desplazamiento constitutivo del poema. De hecho, cabría preguntar desde qué lugar “autor” y “autoría” adquieren la centralidad interpretativa y desde dónde se les otorga.

El interrogatorio se efectúa al día siguiente, y se le hace reconocer la autoría del poema sobre el “montañés del Kremlin”: Stalin. Ósip lo recita de memoria –“Vivimos sin percibir el país sobre nuestros pies...”-. Mientras, el instructor lo copia al dictado. Efectivamente, “no renegó de sus palabras”<sup>23</sup>.

En el fondo y desde el principio el procedimiento interrogatorio, lejos de resultar periférico respecto a una racionalidad que se postula como capaz de abarcar la discursividad, constituye en buena parte uno de los sellos de certificación de su nacimiento en la modernidad en relación con las posibilidades de fijar una verdad. Bacon en su *Avance del saber* inscribe la impronta definitoria según la cual “la Naturaleza se muestra con más claridad sometida a las pruebas y forzamientos del arte que abandonada a sí misma”. El *interrogare quam infestissime al premere* [interrogar haciendo todo el daño posible y apremiar] inicia ya la legitimación institucionalizada de la cruda violencia ligada al aseguramiento de una verdad. Desde ahí Bacon puede explicitar que “los dos objetivos gemelos, la Ciencia y el Poder humanos, vienen a

<sup>19</sup> Shentalinski, V., *La palabra arrestada*, op. cit., p. 93.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>22</sup> Mandelstam, Ó., *La cuarta prosa*, op. cit., p. 10.

<sup>23</sup> Shentalinski, V., *La palabra arrestada*, op. cit., p. 101.

ser en realidad lo mismo”<sup>24</sup>. De tal modo el interrogatorio, cuando se ejerce, no actúa en lo accidental del dominio. Y se ejerce de forma efectiva.

Se obtiene un resultado; inevitable. El autor es localizado y fijado en el momento justo del interrogatorio. Se trata de un proceso de identificación que se ejerce y aplica: ésta es la voz y la letra por la que debe responder lo escrito. Y siempre se responde ante una instancia instituida con el derecho a identificar y exigir un rendimiento de cuentas. La identidad se demanda y se establece. Ante esto, lo biográfico decae en importancia por sí mismo para invitar a pensar la oculta filiación entre el análisis, entre la interpretación rigurosa y la llamada al orden propia de un interrogatorio inculpatario. Se piden razones, principios justificantes, porqués que fortalezcan el redil declarado o transparente. Desde ese instante la bombilla incandescente que apunta hacia las pupilas del susceptible de autoría se vuelve dispositivo y guía de un proceso interpretativo en que todo debe salir a la luz. Posiblemente no estaría de más rastrear las raíces de la hermenéutica moderna más allá de la exégesis bíblica y la interpretación legislativa para dirigir la atención también hacia los procesos interrogatorios.

En cualquier caso, el proceso –todo proceso– resguarda en sí la cara oculta de su reversibilidad, de manera que la voz escurridiza, ilocalizable del autor del texto, en su rotundidad, establece las condiciones para la resistencia o no-cumplimiento del proceso de puesta a disposición. “Según el testimonio de Nadiezhda Yákovlevna, que explicó cómo se desarrolló el interrogatorio a partir de lo que le había contado el propio Mandelstam, Shivàrov realizó un análisis detallado del poema incriminatorio y sonsacó a su autor la razón que le indujo a escribirlo. *El poeta respondió que odiaba el fascismo*”<sup>25</sup>. Sirva esta declaración como apertura de una línea que deberá de ser atendida en relación a la textualidad y su resistencia en relación a dispositivos de dominio, cómo –solo por ahora se apunta– se relaciona con la vectorialidad, el movimiento y los colores de roca.

En cualquier caso, a propósito de Mandelstam el proceso interrogatorio antesala de la condena será en adelante repetido y desplazado constantemente, una y otra vez, hasta transportar a una muy concreta exterioridad, de la cual “exilio” constituirá solo un nombre.

El 25 de mayo será llevado de nuevo a la habitación del interrogatorio. En esta ocasión se preguntará por sus posicionamientos políticos. Dibujará la senda de su evolución desde el socialismo revolucionario hasta la simpatía por el bolchevismo del 1917 y el desengaño de los años treinta a raíz de la eliminación de los kulaks. Por el camino, dirá, “en 1908 empecé a sentirme atraído por el anarquismo”<sup>26</sup> para más tarde experimentar el alejamiento del bolchevismo ya institucionalizado que, como confesará, fue reflejado en el poema *Fría primavera*<sup>27</sup>.

De tal manera en la confesión las palabras cristalizaron incluso ante la amenaza. Shentalinski recoge el posicionamiento del poeta al respecto: “Mucho tiempo antes, a principios de su carrera artística, Mandelstam había dicho que un poeta nunca, bajo ninguna circunstancia debía justificarse. “Es inadmisibile... ¡Lo único que no se puede nunca perdonar!”<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Citado en: Blumenberg, H., *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Trotta, 2003, p. 75.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 101.

\*

En relación a la revolución Ana Ajmátova decía de él que “su alma estaba lleno de todo lo que sucedía”<sup>29</sup>. Esta afirmación confiere especial relieve al enfrentamiento contra todo sistema de dominación. Con la salvedad de que ahora ya, reconocida ya al constitución movедiza, vectorial y textual de la obra, este enfrentamiento ya no cae exclusivamente ni en primer lugar en el círculo “autor” sino más bien el espacio “texto”. Además, parece venir a confirmar la remisibilidad del texto poético y su múltiple trazar líneas en un desplazamiento que bien podríamos señalar como contrahistórico, si aún se quisiese sostener la historicidad dentro del marco de calculabilidad cronológica y con ella la fijación de los dispositivos “autor” y “contexto” como recíprocos correlatos.

La temporalidad textual es otra y se despliega en la misma escritura. Con ello, el poema queda exento de principio de razón desde el que pueda concebirse como justificado. No obedece a principio: la justificación, de esta manera, es consiguientemente inadmisibile. De tal modo lectura *en futuro* y lectura *en abismo* parecen tocarse sin que por ello se vea la escritura afectada por una mera negación del sentido.

El texto, como la piedra, congregándolo acumula el tiempo que en él es depositado mientras a la vez que aguarda su despliegue. Las minúsculas rocas de colores pulidas en la orilla del Báltico<sup>30</sup> son un registro callado del tiempo incluso en sentido climático, de forma tal que se convierten, en manos de Mandelstam, en la mejor clave para instalarse en la lectura, en este caso, de la *Commedia*.

La piedra, impenetrable, abre y cierra en una dinámica de haz diverso. En el ensayo *La aurora del acmeismo* es la piedra de la que se agencia en tanto que lugar del poema:

Pero la piedra de Tiutchev, que “tras rodar desde la montaña yace en el valle, después de haberse desprendido de forma espontánea o de ser lanzada por una mano sensible” es la palabra. En esta caída inesperada, la voz de la materia suena como un discurso articulado. Solo la arquitectura puede responder a ese reto. Fue como si la piedra ansiara otra existencia.<sup>31</sup>

Caída o lanzada interrumpe abruptamente el camino de forma irrebalsable siendo la voz de la materia la que se articula. Es la materialidad erigida la que emparenta desde esta visión poesía y arquitectura. Vale tanto como señalar que desde sí -un sí éste ambiguo a su vez, sea advertido, desde el momento en que en su afirmación no deja de rehuir la lógica de la identidad desde que la escritura es desplegada en tanto que textura de líneas de movimiento y remisión- la piedra-poema fuerza una desviación en el proceder discursivo previamente fijado. El camino se ve cortado, la lectura desplazada. El modo en que la textualidad altera dispositivos como la autoría, el contexto, el anclaje histórico y en general las nociones que orbitarían en torno al establecimiento de una instancia privilegiada de donación de sentido pleno, serían señales dejadas por esa resistencia divergente que se inscribe en la roca. Ya el poema

<sup>29</sup> Ajmátova, A., *Mandelstam*, op. cit., p. 33.

<sup>30</sup> Mandelstam, Ó., *Coloquio sobre Dante*, op. cit.

<sup>31</sup> Mandelstam, Ó. *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*, op. cit., p. 17.

transporta su “no pasarán” y con él toda una espacialidad singular<sup>32</sup>.

Simultáneamente, la roca-poema es ya un desplazamiento, un movimiento desde el momento en que despliega la red dinámica de remisiones, de vectores inclausurables en una temporalidad activa en el poema de manera paralela a como en el guijarro se congregan eras geológicas de choques tectónicos e influencias climáticas. Esta temporalidad atesorada en el lenguaje es a lo que en algún momento, precisamente en aquél tiempo en que compuso el poema contra Stalin por el que se inició el proceso, Mandelstam denominó “conocimiento de las palabras”<sup>33</sup>; no un saberlas ni un disponer de ellas, sino un saber singular que en la palabra y desde ella cabe hacer brotar. Precisamente aquí es donde se demarcaría el espacio de la escritura.

La irrupción de la roca implica una divergencia que irremisiblemente aleja de los pivotes desde los que se funda la discursividad interpretativa tradicional. La palabra afirmada como palabra establece la resistencia capaz de desvelar la temporalidad acumulada que atesora y desde la que efectivamente, tal y como afirmaba su amiga Ajmátova, se puede estar “lleno de todo lo que sucede”.

Imaginen –se dice en el *Coloquio*– un monumento de granito o de mármol, cuya tendencia simbólica estuviera dirigida no a representar un caballo o un caballero, sino a revelar la estructura interna del propio mármol o del granito. En otras palabras, intenten imaginar un monumento de granito erigido en honor del granito y con la idea de desvelar su esencia, y se harán una idea bastante clara de la relación que Dante establece entre la forma y el contenido.<sup>34</sup>

\*

“Volvamos una vez más a la cuestión del colorido en Dante. La mejor de las claves para comprender el colorido de la *Commedia* es el interior de una roca de montaña, ese espacio de Aladino oculto en ella, esa luz de faroles, de candelas, de arañas que penden de las guaridas que, para los peces, la roca contiene”<sup>35</sup>.

La coloración encarna en el mineral la instancia resistente del poema. El color es su dureza más bella. No es raro que los lápices no se dejasen hundir en la neutralidad de la mera transmisión de un mensaje precisamente al ser de colores, afirmándose en el pigmento en la mano de quien siempre dicta con la voz. El cristal posee una tonalidad propia de la cual la transparencia no sería ya más que una modalidad, una coloración que afirma su inaccesibilidad, pero lo inadvertidamente relevante es que la tonalidad cromática se vierte e invierte yendo desde el trazo de la escritura a la VOZ.

El color acoge además la potencialidad de cierta angularidad del rayo de luz, una fina refracción.

La vocalidad no es transparente, ni se instituye como polo original de la escritura en tanto que instancia derivada; tampoco se establece como manifestación de la plena consciencia de sí. Prueba de ello en Dante, dirá Mandelstam, es el aparente estudio pormenorizado de los defectos del habla, del tartamudeo, los balbuceos, las afasias y dislalias, del habla de los gansos que dificultan la linealidad de la dicción

<sup>32</sup> Ver al respecto el poema *SCHIBBOLETH* de Paul Celan. Celan, P., *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999. p. 106, 107.

<sup>33</sup> Ajmátova, A., *Mandelstam*, op. cit., p. 47.

<sup>34</sup> Mandelstam, Ó., *Coloquio sobre Dante*, op. cit., p. 27-28

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 89.

y tintan todo el devenir del verso. Desde Dante, el trabajador textil del tinte, en el tejido lingüístico de su escrito, los labios se leen como se leen los trazos de una mina, del grafito, la tiza, la tinta o la cera. También en la voz se resalta la misma materialidad de la escritura y la roca. El coloquio hace referencia al Canto XXXII del *Inferno*: *abbo-gablo-Tebe-plebe-zebe-converrebe; cagnazzi-ripezzo-guazzi-mezzo-gravezza...*<sup>36</sup>. Esta *lecturabilidad* de la voz de hecho uno de los pilares irrenunciables que el acmeísmo arguye frente a la propuesta simbolista: se trata de la afirmación de la identidad de la palabra, la identidad que impide desmembrar los aspectos diversos pero indisociables del lenguaje. Fonemas, color, sentido, significado, connotaciones innúmeras, estratos semánticos lentamente depositados, son una y la misma cosa sin que el poeta se pueda instituir como figura de autoridad para hacer prevalecer un aspecto sobre otros, tanto que, como tales, no hay *aspectos*. Son las aristas las que testimonian el encuentro de las facetas en el espacio mineral.

No obstante, en este punto se experimenta un vuelco, pues la identidad que aquí se enarbola se pliega y dirige desde y hacia un espacio ajeno a la logicidad derivada del principio identidad desde el que se derivará el principio de no contradicción. Incide inevitablemente la refracción. Tampoco se deja enmarcar en el movimiento dialéctico imantado por la tercera instancia síntesis. Hay la palabra de caras múltiples, algo de lo que se hará cargo la obra Paul Celan.

La contradicción cabe, se da y se despliega en las facetas del cristal y la lengua en la medida en que se ven reunidas las divergencias más allá del binarismo metafísico manifestado en los pares forma-contenido, significado-significante, alma-cuerpo, voz-escritura. Algo cercano a esta simultaneidad de diferencias en un cuerpo –el del cristal, el de la palabra– es señalado cuando Castoriadis habla de la “polisemia indivisible”<sup>37</sup> a raíz de la imposibilidad de deslindar un sentido unívoco en los términos del griego antiguo y el modo de mantener la vigencia simultánea de toda la carga de cada término. Aun con todo, la lógica del cristal excede esta polisemia.

De forma rotunda, cancelada la preminencia dual el poema y la instancia de donación de sentido pleno se abre en el espacio de lo injustificable. La cristalización es inderivable. Su justificación será inadmisibile.

\*

En la mayoría de los cristales, la disposición es un conjunto periódico que se rige por las reglas de la simetría traslacional. En los cristales aperiódicos (inconmensurables y cuasicristales), la disposición no es periódica en tres dimensiones, pero sigue estando totalmente ordenada, y el ordenamiento sigue reglas matemáticas particulares.<sup>38</sup>

“Es reconocido que las leyes matemáticas imprescindibles para la cristalogénesis no pueden ser deducidas del espacio tridimensional”<sup>39</sup>.

Afirmado en la no justificación Mandelstam es de nuevo arrestado. En marzo del 1938, tras relegar a Mandelstam bajo la orden del propio Stalin de “aislar pero conservar” en un aplazamiento de la eliminación definitiva, Mandelstam es llamado de nuevo a comparecer ante la mesa de interrogatorio. La selva oscura en mitad de

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>37</sup> Castoriadis, C., *Figuras de lo pensable*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 36.

<sup>38</sup> *Dictionary of Crystallography*. <https://dictionary.iucr.org/Crystal>

<sup>39</sup> Mandelstam, Ó., *Coloquio sobre Dante*, op. cit., p. 57.

la vida da pruebas de su vigencia. En la documentación conservada en Lubianka, aporta Shentalinski, aparece subrayada dos veces la palabra que debe conducir el nuevo interrogatorio: “Terror”<sup>40</sup>. El interrogatorio se efectuará el 17 de mayo. Se redactó el acta de acusación y, según el artículo 58, apartado 10, a condena resultante fue la reclusión en un campo de trabajo. Una vez activado, parece que lo que actúa es el propio mecanismo de represión<sup>41</sup>. Allí Mandelstam no le llaman por su apellido, sino simplemente Poeta<sup>42</sup>.

En el exilio, el trabajo en la poesía será el que lo nomine. Esta exterioridad forzada bajo el terror desplegará las posibilidades de la gran estela que son los *Cuadernos de Voronezh*. En aquella época conmovida por la represión y en la órbita de los cuadernos reclamará toda su vigencia esta afirmación: “La poesía es el arado que desentierra el tiempo, poniendo al descubierto sus estratos más profundos, su tierra negra”<sup>43</sup>.

Dice Anna Ajmátova: “es sorprendente que el espacio, la amplitud, la respiración profunda aparecieran en los poemas de Mandelstam precisamente en Vorónezh, cuando no era nada libre.

*Y en mi voz después del ahogo  
suenan la tierra, mi última arma...*”<sup>44</sup>

Tierra negra y tiempo y palabras. Algo geológico coliga estos términos que cada vez se dejan menos pensar como ajenos entre sí. Se inicia el tiempo en que se escribe con la única tinta de la que se disponía, de color morado. En carta a su amiga Ajmátova, invoca un movimiento muy determinado: “A mí me cierran la boca, pero llamo a los camaradas a que salven su honor, el honor de la literatura, a que le arranquen las armas a la banda de negro, a tomar la palabra poderosa, inmediatamente”<sup>45</sup>.

El Mandelstam lector también de Homero hace resonar en esta resistencia la negrura de la tierra sacada a la luz, que es la misma negrura terrestre que sirve de épiteto a las naves ante Troya y que mantiene su flote. También al final del *Coloquio sobre Dante* el poema se identificará en su velocidad con la nostalgia de la popa del barco. En cualquier caso el elemento bruto, el que posibilita crecimiento y dinámica, es a la vez ese sobre el que pivota la instancia resistente de la palabra y la piedra. Por lo tanto, todo apunta a que es en esa opacidad –opacidad fácticamente compatible con la coloración y la transparencia refractante del cristal– en la que se pone en juego la divergencia que despliega la inconmensurabilidad de la escritura de la que ahora nos ocupamos.

Por un lado, la refracción se da respecto a un sistema de dominio siempre ya establecido y que actúa sin necesidad de agentes inculpatorios, sin aparentes sujetos decisores, de modo paralelo en que el sistema de represión de interrogatorio-interpretación-identificación-condena se activaba por sí mismo. Se cobija ya en el discurso y se ejerce y legitima en él. Así Nadiezhda recuerda algo fundamental para el ojo lector y que reclama a la acción interpretativa crítica: “A su juicio en la lectura

<sup>40</sup> Shentalinski, V., *La palabra arrestada*, op. cit., p. 120.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>43</sup> Mandelstam, O., “La palabra y la cultura”, en *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*, op. cit., p. 45.

<sup>44</sup> Ajmátova, A., *Mandelstam*, op. cit., p. 53.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 170.

pasiva, ‘recordada’, se ha estructurado a lo largo de los siglos la propaganda de ideales comunes a todos y se ofrecían para el consumo verdades ya fabricadas y bien pulidas<sup>46</sup>.

Mientras, es esa materialidad del poema que se ara la que resulta invocada para abrir la diferencia respecto a esa discursividad común de consumo: “No debe olvidarse que cada poeta es un ‘perturbador del sentido’. (...) Tal vez en ese sentido habló Mandelstam de la naturaleza en bruto de la poesía, de que es mucho más materia prima que el lenguaje hablado<sup>47</sup>.”

Tierra, roca, mineral y materia bruta inician la refracción bajo el gesto del choque y la amistad. “La simple lectura no es aún el *encuentro*”, señala Nadiezhda, y éste tiene el carácter de lo súbito inimaginable; luego apunta hacia el verso “la amistad me despertó como un disparo<sup>48</sup>”

\*

Mineral y encuentro. La palabra como surgir físico determina un encuentro a contratiempo, súbito, surgido de nada y de improviso. Nada puede justificar la deriva que conduce al encuentro; su carácter repentino lo confirma. Algo tiene que ver con ese tiempo de la red de vectores capaz de acumular los esbozos y saltar por encima de linealidades cronológicas, pues la edad de un cristal no se mide ni deja medirse sin que por ello el cristal deje de brotar rompiendo los planos de superficie o manteniéndose prolongadamente a resguardo.

Desde luego la relación que mantienen estas consideraciones con todo el proceso de escritura son cordiales hasta cada extremo. El poema se entrelaza con un desprecio resistente hacia las instancias de poder fáctico, político pero también académico, cultural. Nadiezhda señala dicha resistencia al apuntar cómo “la actitud de Mandelstam ante nuestra intelectualidad académica era particularmente intransigente: ‘Todos se venden’<sup>49</sup> En un momento dado del Coloquio, se cita a Novalis y a la referencia que su *Enrique de Offerdinguen* hace al trabajo de los mineros y su trato con el mineral, apuntando a cómo estas consideraciones aciertan con el lugar del poema. Si se lee las páginas del *Enrique de Offerdingen* éstas dinámicas de rechazo parecen verse confirmadas al mostrar a las claras la devaluación del material cristalográfico en el momento de ocupar un lugar en la cadena de mercado. El impacto de lo bello sucumbe a la imposición de precio; o a la inversa; la lógica del precio se ve cancelada necesariamente ante la aparición de la piedra-poema. Son modos otros de ese “no pasarán” los que se dejan intuir en las líneas apuntadas de Novalis cuando habla del buscador de minerales y que Mandelstam, aquel que afirmaba que la tarea del poema era arar la tierra negra del tiempo, retoma:

Libre de la peligrosa locura, se deleita más en la admirable disposición del mineral y sus singularidades de su formación y de su presencia que no en la apasionada posesión de él. Tan pronto como lo han convertido en mercadería, ya no le encuentra ningún encanto, y más prefiere buscarlo con penas y peligros en la dureza de la tierra, que no tener que

<sup>46</sup> Mandelstam, N., op. cit., p. 363.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 364.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 369.

seguir por el mundo a través de las trazas y mañas que engañosamente lo transforman y le dan tanta fama. Aquellas penalidades mismas le mantienen la cabeza levantada y el corazón limpio.<sup>50</sup>

No resulta difícil captar el eco del impacto de ese “todos se venden” si bajo la rúbrica de estas palabras se comprende a la escritura. En el caso de Mandelstam, y quizá también en el de Dante, el reconocimiento público no se dio, desde luego en primera instancia ni jamás de parte de las instancias legitimadas para ello, que más bien fueron a menudo las más fuertes colaboradoras para su ocultamiento. Al fin y al cabo, el proceso identificador del interrogatorio coincide con los mecanismos de marginación ejercidos. Mandelstam; una vez apuntado ya su nombre bajo la luz incandescente de la “autoría” son susceptibles de mercadeo y, por ello también de la exclusión que mantendrá cabeza y corazón limpios y altos. Tanto que es esa exclusión del exilio la que, recordemos, otorga el nombre de Poeta al condenado. Son manifestaciones fácticas de divergencia. En Voronezh se le dice Poeta: pierde su nombre y gana la palabra.

En capítulos posteriores Novalis será el que realizará el tránsito que ahora Mandelstam se dedica solo a seguir como trazando en paralelo hacia el trabajo del poema:

El sentimiento puro es como la luz: tranquilo y delicado, elástico y penetrante, poderoso y secretamente activo como aquel riquísimo elemento que se reparte por sí solo en justa proporción sobre todas las cosas, haciéndolas parecer en su bella variedad; y el poeta es un acero de brillo muy puro, sensible como un frágil cristal y al mismo tiempo duro como un diamante.<sup>51</sup>

Dureza y brillo, pero también fragilidad. Todo ello es deudor tan solo de esa geometría propia de la cristalografía que, como se ha visto, rehúye cualquier matemática fijada, siempre en pos de su flujo propio.

Entre la geometría y el encuentro se establece una correspondencia irrevocable.

\*

Según lo dicho, cierta geometría del cristal se liga a cierta geografía del exiliado. También a un tiempo que hemos visto despuntar.

“Tanto Ajmátova como Mandelstam tenían la sorprendente peculiaridad, al recitar los poemas, de suprimir el tiempo y el espacio que los separaba de ellos. Por su naturaleza, semejante lectura es anacrónica”<sup>52</sup>.

El encuentro señalado se da como un acontecimiento en el instante súbito en que se salta la separación, que vale tanto como afirmar la cancelación de la distancia cronológica para que el acontecimiento se dé y resulte acogible. Interrupción como la de la piedra de Tiutchev; negación de la discursividad de ideas pulidas, salida del circuito de mercado y legitimación; atención al brotar de las múltiples facetas

<sup>50</sup> Traduzco al castellano aquí la versión al catalán realizada por Joan Maragall: Novalis, *Enric d'Ofterdingen*. Barcelona, Biblioteca popular de L'Avenç, 1907, p. 90.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>52</sup> Mandelstam, N., op. cit.

indisociables de la palabra más allá del papel activo del autor como instancia de “creación” y de “interpretación”; injustificabilidad o ruptura del círculo de influencia de la instancia de plena donación de sentido; perturbación de todo sentido. Todo ello, y el despliegue de un tiempo otro simultáneo que abre un espacio de encuentro; es tomar la “palabra poderosa”<sup>53</sup>. Son modos ásperos de nombrar las condiciones de lectura del poema en su escritura. Todas ellas dicen formas de refracción y de despliegue divergente capaces de fracturar una discursividad confirmada a menudo tácitamente en ese “leer de memoria” denunciado por Mandelstam. El encuentro se da en una velocidad de lenta amplitud, en un crecimiento fugaz.

Son muchas las instancias capaces de revocarlo activas en la discursividad hegemónica. El propio Mandelstam advierte de ello repetidamente, lo veíamos: “Aquí nos estorba el hábito de un pensamiento gramatical, la costumbre de poner en nominativo el concepto de arte”<sup>54</sup>. Y más aún, comentando aquella comparación sin términos: “En más de una ocasión he dicho que los recursos metafóricos de Dante sobrepasan todas nuestras ideas acerca de la composición, ya que la crítica de arte, con su comportamiento servil frente al pensamiento sintáctico es impotente frente a ellos”<sup>55</sup>. Para finalmente, conduciéndonos este enfrentamiento contra la sintaxis, el Coloquio nos conduce al párrafo final del que fue tomada la cita que impulsó el arranque:

La escritura y el discurso son inconmensurables. Las letras corresponden a intervalos. La antigua gramática italiana, es esa misma bandada, esa misma abigarrada *schiera* toscana, es decir, la muchedumbre florentina que cambia las leyes como de guantes, y que por la tarde olvida los edictos promulgados por la mañana para el bienestar general. No hay sintaxis, hay un impulso magnético, la nostalgia por la popa de un barco, por el cebo de gusanos, por la ley no publicada.<sup>56</sup>

No será este el espacio para desarrollar toda una línea de pensamiento paratáctico si no se ha dejado mostrar ya con este haz de citas. Quizá no quepa señalar tan solo dos líneas estratégicas. La primera, la demanda de una desaturación de un discurso que marcado por la gramática escolástica fija y pone en nominativo lo que de por sí es siempre ablativo, acusativo, situación, dirección, vector y movimiento. La segunda, el hecho de que este mismo movimiento, libre ya de la ley publicada y de todas sus disposiciones que a lo largo de estas líneas se han visto apuntadas en su cancelación, traza una geometría brotada en toda singularidad desde la palabra misma, y que constituye a la vez la geografía no escrita, el espacio no cartografiado del encuentro. El lenguaje parece haberlo esbozado desde esa injustificabilidad casi anarquista: tejido de remisiones, impulso magnético, nostalgia de la popa de un barco en marcha, enjambre, leyes afirmadas en la continua revocación, magia, muchedumbre, multiplicidad, haz, enjambre, amplitudes de honda, cebo de gusanos, cristales multifacetados, tiempos diversos en sincronía, amistades distantes en presencia, excrecencias de lava viva, vectores, esbozos ausentes, constelaciones, un puñado de guijarros o la colección de lapiceros de colores ya sin propietario.

<sup>53</sup> Ajmátova, A., *Mandelstam*, op. cit., p. 70.

<sup>54</sup> Mandelstam, Ó., *El coloquio sobre Dante*, op. cit., p. 49.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 87.

También a la escritura se la llama “vuelo artístico de una bandada”<sup>57</sup>. En atención solo a “impulsos, las intenciones y las oscilaciones de amplitud”, el encuentro, por tanto se da a condición de la dispersión en que “describimos justamente lo que no puede ser descrito”<sup>58</sup>; Dante debe “preparar el espacio para los flujos, debe quitar la catarata de la visión tiesa”<sup>59</sup>.

\*

Un material es un cristal si tiene esencialmente un patrón de difracción nítido.<sup>60</sup>

Dante genera cristales de un modo en que la luz tiene ahora su origen en la refracción, en el desvío del rayo, para no dejar de señalar la preparación del ojo para la percepción de cosas nuevas<sup>61</sup>. Estas son las condiciones del acontecimiento encuentro, y estos son los parámetros de la geografía mencionada, la de la divergencia propia de una escritura fiel a un trabajo en que se descompone la velocidad en delicadísimas fibras, en que se despliega la multiplicidad de singularidades irreductibles a una ley. Hay en la lectura de Dante un espacio acorde al tiempo contrahistórico del cual el exilio que experimentó el propio Mandelstam se vuelve correlato. Se manifiesta el despliegue de un espacio en divergencia.

De nuevo citamos como quien despliega un susurro de enjambre en movimiento más que como aquél que confirma y pone discursos bajo disponibilidad: “El infierno no encierra nada, carece de volumen, como una epidemia, una plaga contagiosa o la peste; como todo contagio, se contagia sin ser espacial” y dicha no-espacialidad halla su correspondencia precisamente con las figuras de la ciudad y el movimiento del exilio: “Sus círculos no son sino los anillos de Saturno de la emigración. La ciudad de los desterrados –la única, la que tiene prohibida y perdida para siempre– está diseminada por todas partes; lo rodea”. Tanto es así que la diseminación se vuelve nombre y espacio para el acontecimiento del encuentro, sin ella, como sin tiempo anacrónico no se da la percepción de lo nuevo dándose la confirmación del discurso pulido al que “todos se venden”; y a ello responde el poema que atiende a los espacios –dice Mandelstam– “devueltos a un estado nebuloso, gaseoso”, y añade: “En este caso, el espacio existe sólo porque es un receptáculo para las amplitudes. Precisar las imágenes dantescas es tan impensable como enumerar los apellidos de las personas que han participado en las migraciones de los pueblos”<sup>62</sup>.

Los propios textos de Mandelstam parecen acordarse con esa dispersión. De hecho no hay texto definitivo, y el cierre, como los lápices de colores, se ve hurtado. Jaime Creus, en su edición al catalán de las poesías completas, lo afirma:

Si tenemos en cuenta las copias que guardaron personas diversas, ya fuese en papel, ya fuese en la cabeza, y las que hizo Nadiezhda Mandelstam después de la muerte de su marido, a parte de los poemas del periodo de 1930 que hubieron de rehacer ambos en el exilio en Voronezh, porque los originales habían sido requisados en el registro de mayo

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>60</sup> *Dictionary of Crystallography*. <https://dictionary.iucr.org/Crystal>

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 78.

de 1934, podemos comprender que tantas fuentes paralelas han dado lugar a divergencias en ocasiones notables, en el texto definitivo; en algunos casos, incluso, se puede decir que no hay texto definitivo.<sup>63</sup>

Según lo dicho, el poema no se da en el espacio meramente exterior –en este caso, podría ser respecto a la crítica, respecto a la academia, respecto al poder vigente incluso si no olvidamos el caso Mandelstam–, sino que se erige como la exterioridad singular en la que caben los amigos ausentes, y los nombres innumerables de todos aquellos desplazados y que sólo hallan cobijo en la palabra. Se trata de un cobijo exterior, un complejo acoger en la exterioridad que, por ello, toma el relevo, convoca para la resistencia sin, por ello, incluir al otro, al exiliado, al afuera en las actas fijadas de un sistema siempre dispuesto a reinsertar en su seno, constantemente movilizado para hacer cumplir una continuada llamada al orden.

Por poco que se examine la contradicción se vuelve palpable a cada paso que se confirma y lo hace de una manera manifiesta si en ello se llegan a percibir los ecos de una revocación de la lógica discursiva aceptada que, ya, a cada paso hemos visto en su conmoción. La aporía viene de mano de la imagen mineralógica del cristal que ha servido de guía en la atención prestada a cierta inconmensurabilidad, y reside en la afirmación simultánea del cuerpo y de sus facetas, del cristal y de sus aristas, de su detención y de su lentísimo crecimiento desde sí, lo cual vale tanto como afirmar a la vez la identidad de la palabra erigida como lema por el acmeísmo y que ella, desde sí, suponga todo un despliegue de haces irreductibles a una discursividad de dominio identitario. Aquí, “la lógica es el reino de lo inesperado”<sup>64</sup>. Serían éstas únicamente señales de una inconmensurabilidad que tal como se preveía no deja más que desplegarse en una textualidad a la que no corresponde este texto que, sea dicho ahora, desde un comienzo acepta su lastre, y de la que podrían rendir cuentas ciertas manifestaciones singulares de la escritura. Mandelstam, y en él Dante, permiten de mano del *Coloquio* dictado hacer visible esa escritura en que desde el comienzo la división entre voz y trazo se veía cancelada para abrir la posibilidad del poema capaz de dislocar las condiciones del discurso y la interpretación dadas desde parámetros instalados en un orden aplicable al evento pero que no surgen de él. No hay encuentro previsible, como que tan sólo de lo imprevisto puede darse la irrupción de la piedra que instituye el poema y de los flujos que este abre en un espacio abierto afuera. *Como cuando el agua fluye al lado contrario y se rompe en la piedra.*

## 2. Bibliografía

- Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura*. Ediciones Akal. Madrid, 2009.
- Adorno, Th. W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Ediciones Akal. Madrid, 2005.
- Alighieri, Dant. *La Divina Comèdia*. Quaderns Crema. Barcelona. 2019.
- Ajmátova, Anna. *Mandelstam*. Nórdica Libros. Madrid, 2020.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós Ibérica. Madrid, 1992.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Ed. Trotta. Madrid, 2003.

<sup>63</sup> Creus del Castillo, J., A propòsit de l'edició a Mandelstam, Ósip, *Poesia completa*, Barcelona, 1984, 2014.

<sup>64</sup> Mandelstam, Ó. *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*. Pág. 19

- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Editorial Cátedra. Madrid, 1999.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Ed. Trotta. Madrid, 1999.
- Celan, Paul. *Microlitos*. *Microlitos*. Editorial Trotta. Madrid, 2017.
- Derrida, Jacques. *Posiciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1977.
- Gadamer, Hans Georg. *Poema y Diálogo*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1999.
- Heidegger, Martin. *Identidad y diferencia*. Editorial Anthropos. Madrid, 1988.
- Mandelstam, Nadiezdá. *Contra toda esperanza*. Acantilado. Madrid.
- Mandelstam, Ósip. *La cuarta prosa*. Revista Vuelta. Año XIX. Nº 22. Ciudad de México. 1995.
- Mandelstam, Ósip. *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*. Ediciones Ardora, Madrid, 2005.
- Mandelstam, Ósip. *Poesía completa*. 1984. Barcelona 2014.
- Prado-Mas, Elena. Dante: *Una década de sed (celebrar el 700 aniversario de la muerte del florentino)*. <https://www.zendalibros.com/dante-una-decada-de-sed-celebrar-el-700-aniversario-de-la-muerte-del-autor-florentino/>
- Novalis. *Enric d'Ofterdingen*. Biblioteca popular de L'Avenç. Barcelona. 1907
- Shentalisnki, Vitali. *La palabra arrestada*. Editorial Galáxia Gutemberg, 2018, Barcelona.
- Szondi, Peter. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Abada Editorial. Madrid, 2006.
- Rasy, Elisabetta. *La ciencia del adiós*. Alianza Editorial. Madrid, 2007.
- Dictionary of Crystalography*. <https://dictionary.iucr.org/Crystal>