

ACADEMICUS

Los viajes a China de Sergei Tretiakov: la captura poética de la realidad en el camino hacia la literatura-fakta

TRADUCCIÓN

Original: Aleksei Kosyj y Pavel Arsenev, artículo basado en un informe elaborado por Kosyj y la ulterior discusión del mismo en el seminario "Pragmática del discurso artístico", 15 de diciembre de 2011. Publicado en la revista *Translit* #10/11, "Literatura Soviética", San Petersburgo, 2012 (p. 14-20). Los autores autorizan su publicación bajo una licencia CC – By – Nc – Nd.

Lic. Ana Sol Alderete / Traductora

anasol_alderete@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Córdoba – Argentina

Aleksei Kossykh / Autor

kossykh@gmail.com
San Petersburgo – Federación Rusa

Pavel Arsenev / Autor

lartpaulars@gmail.com
Université de Genève
Ginebra – Suiza

REVISIÓN DE TRADUCCIÓN

Valeria Zuzuk

CORRECCIÓN LITERARIA

Lic. Agostina Chiavassa Arias

Recibido: 8 de mayo de 2018 / Aprobado para publicación: 12 de junio de 2018



Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Los viajes a China de Sergei Tretiakov: la captura poética de la realidad en el camino hacia la literatura-fakta

Si se diferencia la etnografía, en tanto ciencia descriptiva, de la etnología y la antropología, en tanto disciplinas interpretativas (teniendo en cuenta que la frontera entre descripción e interpretación es estrictamente convencional), entonces a la prosa y los versos tempranos de Sergei Tretiakov, quien repara en lo extraordinario pero no se esfuerza observar la regularidad estructural, se les puede atribuir algo de la práctica de captar la realidad circundante del etnógrafo, pero no del etnólogo. De modo tal que la futura construcción de la *literatura-fakta* se situaría más cerca de la esfera genérica del viaje etnográfico que de la opción por la descripción etnológica. No obstante, hay algunas intersecciones: así como la antropología interpretativa es reemplazada por un registro denso (“captura”) de ciertos elementos de la realidad, que comienza a formar parte de la construcción de los hechos científicos, y realiza el giro hacia la exploración de las “culturas propias” (Bourdieu; Latour),¹ del mismo modo la mirada etnográfica de Tretiakov al momento de la aparición de la *literatura-fakta* estará dirigida hacia el contexto de producción inmediato de la construcción del socialismo.

Tretiakov, que había comenzado a escribir versos con “Poesía Mezzanine”, apela activamente a los recursos de la onomatopeya y la invención de palabras, que se harán evidentes en el poema que se analizará en este ensayo. Cuando él dice que el primer viaje a China “fue romántico”, y “las impresiones fueron estupendas, pero me hicieron comprender los principales aspectos de mi lado exotista”, esto (en comparación, antes que nada, a la propia factura y sistema verbal de lo

¹ Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. París: Minuit, 1984; *Esquisse pour une auto-analyse*. París: Raisons d’agir, 2004; Latour, Bruno. *Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии*, trad. del francés: D. Y. Kalugina. San Petersburgo: Изд-во ЕУСПб, 2006.

imaginario en los versos analizados) significa que Tretiakov todavía hablaba como un artista modernista, intentando reconstruir el vínculo ausente entre la lengua y el mundo (con la ayuda de todas esas onomatopeyas y palabras inventadas) y capaz de iluminar con su mirada² el espacio circundante, representándolo gracias a esto con todos sus colores. Pero aquí ya se percibe la intención de renunciar a dicha óptica (“... estupendo, pero...”), la necesidad de una mirada más sobria (pero no menos creativa y “reveladora”) hacia las cosas. La tarea del grupo *Novyi LEF*³ no es la exotización (aportada por la mirada distanciada del genio) sino la descripción de las cosas y su inmediatez. Dicho proyecto estético consistía no sólo en la destrucción del romanticismo del lenguaje descriptivo, sino en la transformación de sus *a priori* más seductores, de la propia lógica de la mirada.

El giro hacia “las cosas en sí” no significa en absoluto el desplazamiento del factor de las propiedades deformantes del lenguaje. No es que los poetas del LEF considerasen que los materiales “hablan por sí solos”, al contrario, porque ellos bien sabían la importancia del trabajo de la óptica, que “se destaca por sí sola”, incluso ante la más atenta relación con el material (solo en virtud de su elección), llamaron a no cargar la vista con distintos filtros, sino a descargar aquello sobre lo cual hay demasiada humanidad.

En concordancia precisamente con estas intuiciones y desarrollos de las propiedades de la vista, del distanciamiento de la óptica y de lo abstrusa que resulta la lengua para el “aspecto normal de las cosas” (que debía hacer de ellas las principales protagonistas de la narración), Tretiakov logró acaso no en la práctica, pero en la teoría (y, sobre todo, en el trabajo en la producción de guiones de cine) proponer un nuevo principio de montaje de la realidad, fundado en la prioridad del material sobre la fábula, y mediante el cual formuló su plataforma (anti)estética de la *literatura-fakta*. Ahora bien, regresemos al comienzo mismo de ese camino.

*

² De acuerdo con la antigua comprensión de la óptica, según la cual la fuente de la luz eran los ojos.

³ Revista del “Frente de Izquierda de las Artes”, LEF por sus iniciales en ruso (1927-1929) [N. de la T.].

El poema “Noche. Pekín” (1921) puede abordarse como el artefacto poético de la primera e ilegal estancia de Sergei Tretiakov en China, la cual, como se nos informa en otra de sus obras, permaneció largo tiempo como “una piedra enigmática e indeterminada en la colección de pueblos”, recogidos por la tradición literaria europea.⁴

Sergei Tretiakov (al igual que otros futuristas como David Burliuk y Nikolai Aseev) se encontraban en el Extremo Oriente ruso en los tiempos de la guerra civil. Como Aseev, se enroló en la causa soviética (y en general, como observa Mirskii, fue mejor comunista que Maiakovskii).⁵ En Vladivostok Tretiakov trabajó en las ventanas de DAL.T.A. (Agencia de Telégrafos del Extremo Oriente, análoga a ROS.T.A.) y entró en la unión literaria de la revista *Творчество* [Creación]. En abril de 1920, cuando la ciudad fue ocupada por el ejército japonés, Tretiakov se fue en secreto a China.⁶ Llegó a Tianjin- ciudad portuaria de concesionarias europeas en el Mar Amarillo- en la bodega de un vapor. Allí se dedicó a los folletines y artículos para el diario *Шанхайская жизнь* [Vida de Shanghái] y para la prensa de Vladivostok. Por sus propios textos podemos juzgar indirectamente que llegó a Pekín y probablemente haya vivido allí.⁷ De un modo u otro, Tretiakov pasó el invierno de 1920-1921 en China, y en la primavera se fue a vivir a Chitá, donde continuó la actividad del grupo *Творчество* [Creación], publicó por su cuenta el ciclo poético *Путёвка* [Hoja de ruta]⁸ y, en 1922, editó la colección *Ясныш* [Iasnysh]⁹ con el sello Птач [Ptach], donde fue incluido “Noche. Pekín”.

⁴ Tretiakov, S. “Дэн Сы-Хуа: (Био-интервью)”. En: *Новый Леф*, 1927, N° 7. p. 14. En línea: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3271.html>.

⁵ Sviatopolk-Mirskii, D. P. *Современная русская литература (1881-1925)*. En: Sviatopolk-Mirskii, D. P., *История русской литературы с древнейших времен по 1925 год*, trad. del inglés: Ruth (Ruf) Zernova, Novosibirsk: «Свинья и сыновья», 2009, p. 759.

⁶ Gomolitskaia-Tretiakova, T. S. *О моем отце*. En: Tretiakov, S., *Страна-перекресток. Документальная проза: Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. Будетляне*. Compilación, epílogo y comentarios de T. S. Gomolitskaia-Tretiakova. Moscú: Сов. Писатель, 1991, p. 555.

⁷ Tretiakov, S. “Рычи, Китай!” [posлесловие]. En: Tretiakov, S., *Чжунго. Очерки о Китае*. Moscú, Leningrado: Госиздат, 1930, p. 339.

⁸ En la antología de N. Chuzhak, *Сибирский мотив в поэзии (от Бальдауфа до наших дней)*, publicada en 1922.

⁹ La colección *Ясныш* se volvió una rareza. El ejemplar de la Biblioteca Pública desapareció, y queda otro en Moscú, en “Leninke”, y en Chapel Hill, en la Universidad de Carolina del Norte (EEUU). Por extraño que parezca, la copia disponible para revisión no fue la moscovita sino el ejemplar norteamericano. Ver Tretiakov, S., *Ясныш: стихи, 1919-1921*. Chitá: Издательство «Птач», 1922

El poema “Noche. Pekín” salió en la segunda redacción del ciclo *Путёвка* [Hoja de ruta], “Путь” [“Viaje”]. El tema del viaje es uno de los más constantes, no sólo en la producción creativa,¹⁰ sino en la biografía de Tretiakov. A fines de los '10 y principios de los '20 parece que el poeta no hizo otra cosa que trasladarse entre Moscú, Vladivostok, Chitá y Pekín. El ciclo se corresponde con bastante exactitud geográfica con su desplazamiento por el territorio del antiguo imperio en los años de la Guerra Civil y tomó forma en Tretiakov antes de que incorporara el poema “Noche. Pekín”. Luego modificaría más de una vez el ciclo, alterando el orden, eliminando y añadiendo nuevos poemas, pero en todas las versiones está presente la siguiente secuencia, titulada en correspondencia toponímica: D. V. R. (República del Extremo Oriente) / Baikal / Túneles / Angara / Yeniséi / Tobol / Ural / Viatka. El ciclo está construido como un juego de etapas (el lago más profundo del mundo, los ríos blancos, las montañas que se consideran la frontera entre Europa y Asia), como si fueran capturadas por una cámara de fotos durante el movimiento del tren transiberiano. De poema en poema, vemos desde la ventana del tren las “costas del Baikal”, nos ocultamos en los túneles, luego vemos los potentes ríos siberianos, Angara, Yeniséi, Tobol, vemos el “mineral” de los Urales, y todavía no hemos llegado a Viatka, “la vieja rezagada con cerebritito de abeto”, que “con su pata penetró en el valle, y se quedó atascada con sus casitas en el cerco”. Es simbólico que el movimiento, que comienza en el Extremo Oriente, el puesto avanzado de la revolución Rusa, protegido por los partisanos, se tope con la sucia y provinciana Viatka.¹¹ Los contemporáneos (sobre todo Aseev) estimaron que este ciclo era “la primera captura artística de Siberia después de la revolución”, la cual acercó Siberia a Rusia, del mismo modo que “en su tiempo, Lermontov fue atraído al centro del Cáucaso”.¹²

en la Biblioteca digital André Savine “Russia beyond Russia”, Biblioteca de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Ver: <https://dc.lib.unc.edu/cdm/item/collection/rbr/?id=19996>.

¹⁰ Además del ciclo *Путёвка* [Hoja de ruta], se conoce el guion de cine *Москва-Пекин* [Moscú-Pekín] y el cuaderno *Путёвка* dentro del libro *Чжунго* [Zhōngguó].

¹¹ Actualmente Kírov. La ciudad fue renombrada 1934 [N. de la T.].

¹² Aseev, N. “Сибирская бася (О «Путевке» С.М. Третьякова)”. Еп: Chuzhak, N., *Сибирский мотив в поэзии (от Бальдауфа до наших дней)*. Chitá: Типография Объединенных Забайкальских Кооперативов, 1922, p. 91- 92.

Ночь. Пекин [1921]

Noche. Pekín [1921]¹³

Зеленозвездое тысячеточье.
В иероглифах мифа бархат.
Драконью кожу распяли ночью
Над мыком города-монарха.

Mil puntos verdeestrella.
Terciopelo en los jeroglíficos del mito.
Al dragón la piel crucificaron por la noche
Bajo el mugido de la ciudad-monarca.

Зубами стен назои скрипок
Жуя перегрызают жилы.
Из язв харчевен тучный выпак
Гангреной пици обложил.

Con los dientes de las murallas las porñas
de los violines
Mordisqueando cortan las venas.
De las úlceras de los picantes un vaho
suculento
Que revistió con gangrena de la comida.

И апельсины фонарей
Чудовно зреют у дверей.

Las naranjas de los faroles
Que maravillosamente maduran en las
puertas.

Посевы звезд взойти мерещатся.
Оцепенело неба в стуже лицо.
По древесине века резчица
Грызет и грезит полночь-жужелица.

Los cultivos de estrellas parecen brotar.
Entumecido del cielo el rostro por la
helada.
El tallador en madera del siglo
Roe y sueña el cárabo de medianoche.

Гвоздей звездящих, сыпких бус ли
Набрызган мраку емкий ковшик.
Ночной торговли ноют гусли,
Шушуки спален проколовши.

De tachuelas estrelladas, acaso de collar de
cuentas
La oscuridad es salpicada por esa enorme
vasija.
Gime la cítara del comercio nocturno,
El susurro de los dormitorios punzados.

Зызыкнут гзонгом звонари.

Los llamados suenan con el *gzong*.

¹³ La presente traducción tiene como finalidad dar cuenta del contenido semántico del poema, a los efectos de facilitar la comprensión del presente artículo. No se propone ni logra dar cuenta de las invenciones formales, los juegos de rimas, el uso de arcaísmos, etc., que, como se explica a continuación, constituyen las marcas más importantes de la poesía de Tretiakov en el periodo [N. de la T.].

Багрея зреют фонари.

Tiñéndose de púrpura los faroles se
avejentan.

И если голову закину,
Увижу — Время с донным звоном
Вращает небосвод Пекина
Торжественный, как свод законов.

Y si tiro la cabeza,
Veo – El tiempo con el hondo sonido de
fondo
Se vuelve al firmamento de Pekín
Solemne, como el código de leyes.

Después, y con relecturas, el poema “Noche. Pekín” se imprimió en la compilación *Итого* [En total], de 1924.¹⁴ Al comienzo de la compilación, como se estilaba en aquella época, sonaba en alta voz la poesía roja de agitación (“Mayo”, “La Marcha”, “Moscú” – con esto se acaban los temas), mientras que las cosas más viejas eran empujadas tímidamente a la última parte, *Рань* [Madrugada]. El poema “Noche. Pekín” fue incluido en el ciclo con el nombre cambiado “Путь” [“Viaje”]. Ahora no era la República de Extremo Oriente sino Pekín el punto de partida del movimiento de tren transiberiano, si bien su final continuaba siendo Viatka.

El poema de 24 versos está compuesto por cinco estrofas y dos dísticos. Los versos están vinculados por una alternancia de rimas cruzadas (con preponderancia del uso del femenino en las estrofas completas): *тысячеточье — ночью, бархат — монарха, скрипок — выпих, бус ли — гусли, ковшик — проколовши, закину — Пекина, звоном — законов* y adyacentes (y sólo masculinos) en los dísticos: *фонарей — дверей, звонари — фонари*. Los versos de la tercera estrofa se relacionan por la rimas dactílicas (*мерещатся — резчица*) e hiperdactílicas (*стУже лицо — жуЖелица*). Son asimismo manifiestas las repeticiones de palabras (*зеленозвёздое, звёзды, звездающие; фонарей, фонари; перегрызают, грызёт; небо, небосвод*) y las aliteraciones (en especial en la [r]: *переГРызают, ганГРеной, ГРызёт, ГРезит, баГРея, наБРызган*; y en la [z]: *ЗеленоЗвёздое, Зубами, наЗои, перегрыЗают, яЗв, Зреют, Звёзд, резЧица*,

¹⁴ Tretiakov, S., *Итого*. Moscú: Государственное издательство, 1924. Editado bajo el sello del LEF, portada blanca-azul y roja, anteportada a cargo de A. Rodchenko. En esta edición se basaron las ediciones posteriores del poema (incluida la de *Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века*. Moscú: Амирус, 1991, de la cual se pueden consultar extractos en http://az.lib.ru/t/tretjakow_s_m/text_0020.shtml).

грызёт, грезит, гвоЗдей, Звездящих, набрызган, Зызыкнут, гЗонгом, Звонари, Законов).

Lo que llama la atención del poema es, antes que nada, el vocabulario. Su singularidad distintiva es la abundancia de neologismos: 9 palabras de 80. Tretiakov los construye en el genuino espíritu de la declinación interna de la palabra, como la comprendía Jlébnikov.¹⁵ En este caso, como fundamentos iniciales se utilizan dialectismos y arcaísmos (lo que era habitual en los futuristas)¹⁶ de modo tal que para la interpretación de algunos de los neologismos es necesario volver a los diccionarios, y sobre todo a Dal.¹⁷

En el nivel léxico cabe señalar aún un ucrainismo (el adverbio *чудовно*, es decir “milagrosamente” [*чудесно*], “de manera asombrosa” [*чудно*], [*дивно*], [*изумительно*], [*поразительно*]). Los ucrainismos aparecen de vez en cuando en la poesía de Tretiakov. Por ejemplo, гай, ucr. “arboleda”: *Тайгой загудели: / —*

¹⁵ Jlébnikov, V. “Наша основа”. En: Velimir Jlébnikov, *Творения*. Compilado, preparado y comentado por V. Grigoriev, A. Parnis. Moscú: Сов. писатель, 1986. № 268. §1. Словотворчество, en línea <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/268.htm>; ver también Учитель и ученик. О словах, городах и народах в Ук. Соч. № 253, en línea: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/253.htm>.

¹⁶ Es algo que advirtieron tanto críticos contemporáneos al autor como investigadores de tiempos más recientes. En el primer caso (N. Aseev, con motivo de los «Путевки» de Tretiakov) reconocían: “encontramos en los poemas de S. Tretiakov una aplicación exitosa de las expresiones y giros locales”. Y luego: “una impresión extraña: cuando lees los poemas por primera vez, parece que hubiera muchas más expresiones específicas siberianas de las que realmente hay. Eso se explica por la densidad ya indicada, que da la impresión de que los poemas tuvieran un colorante sintético en su factura” (Aseev, N., *Сибирская баснь...* p. 90). En el segundo caso, (T. Nikolskaia, con motivo de un libro de otro autor, «Ушкунники» de Aleksandr Tufanov) se observa: “el efecto del absurdo se logra principalmente mediante una densa concentración en el texto poético del vocabulario arcaico y dialéctico, y con frecuencia los significados de diccionario de las palabras no coinciden con el uso que les está dando el autor del libro”. Y luego: “el lector de habla rusa puede captar el sentido de la mayor parte del poema en términos generales, pero comprender el significado literal de cada palabra en el contexto no siempre es posible, ni siquiera con la ayuda de diccionarios explicativos” (Nikolskaia, T. L., *Новатор-архаист [«Ушкунники» Александра Туфанова]* en Nikolskaia, T. L., *Авангард и окрестности*, San Petersburgo: Изд-во И. Лимбаха, 2002, p. 240).

¹⁷ Algunos de los utilizados por Tretiakov son: «НАЗОЙ», мн.ч. от сущ. назой, образованного от наречия назойливо; либо мн.ч. диалектного сущ. назой. Это костромское и вологодское слово обозначает «настоятельность, настойчивость, <...> упорную, наглую требовательность; навязчивость, доuku, докучливость, неотступность» (Dal. V. I., *Толковый словарь живого великорусского языка*, San Petersburgo: Тип. Вольфа, 1881. Т. II. Reimpreso Moscú: Русский язык – Медиа, 2007. p. 416-417); «ВЫПАХ», префиксальное образование от сущ. запах, с заменой префикса за- на вы-; либо диалектное рязанское сущ. выпак / выпашь, обозначающее истощенное поле, пар, выпаканную, покинутую под залежь землю (Dal V. I., *Толковый словарь...*, Т. I. p. 305); «МЫК», звукоподражание / отглагольное сущ. от гл. мычать, обозначающее звуки, возникающие в процессе мычания. Слово мык могло быть образовано по аналогии со словами рыд (название поэмы Третьякова «Рыд матерный», 1919-21), рык, ср. название одного из сборников футуристической группы «Гилея» — «Рыкающий Парнас» (Петроград, 1914); ЗЫЗЫКАТЬ, звукоподражательный гл. от гл. зыкать, т. е. издавать зык, звук, гул, голк, звон, протяжный стук или голос, особенно издали (Dal. V. I., *Толковый словарь...*, Т. I., p. 697.), путем редупликации элемента корня -зык -зы.

*Туда. За года. / На вольные станы. / За море. За горы. За гай. / — Я с вами, братаны. / — Шагай («Рыд матерный», 1919-1921)¹⁸ o en *В два пальца разбойно свищу / Во весь зелен гай: / Помогай!* («Ту», 1919).¹⁹ O el neologismo *аэролит*, la segunda base está formada por la palabra ucraniana truncada *літак*, es decir, “avión”: *По колям небесного сосуда / Аэролит протряся* («Верблюд», 1915).²⁰*

La sintaxis de algunas estrofas está invertida (*оцепенело неба в стуже лицо*, [entumecido del cielo el rostro por la helada]). La división sintáctica coincide con la de los versos y las estrofas: como regla, en un verso, en un dístico o en una estrofa se hace entrar un enunciado completo (una oración).

El tema de la noche es el de la condición particular de la jornada en la cual, cuando el movimiento del día es apagado (y con él los ruidos), así como la luz natural (la luz solar), se abren naturalmente los canales de percepción acústica y olfativa. Las sensaciones acústicas de cierta agitación de medianoche, la vigilia de los guardianes (los gongs) y, al fin y al cabo, incluso los movimientos del tiempo se agudizan de manera singular.

En la presentación (la primera estrofa) se nos brinda un fondo estático. La noche como si fuera una piel, como un papiro extendido sobre Pekín. La temática chinesca es esbozada con signos fácilmente reconocibles -los jeroglíficos, el dragón, la ciudad-monarca. Hacia el año 1921 habían transcurrido 10 años del inicio de la revolución en China, pero el último emperador Puyi todavía residía en Pekín, en la Ciudad Prohibida. Los disturbios de 1924-25 (cuando Tretiakov estuvo por

¹⁸ Tretiakov, S., *Рыд матерный*. En: *Поэзия русского футуризма*. Texto compilado y preparado por V. N. Alfonsov y S. R. Krasitskii. San Petersburgo: Академический проект, 1999, p. 446. Sobre todo, hay un testimonio interesante de Tretiakov sobre su bilingüismo: “La primera lengua que domino es el letón. En lugar de “перва” digo “папрежде”, puesto que en letón “сперва” significa “паприекш”. En lugar de decir “simplemente” digo “de igual manera”, la traducción exacta del letón “та пат” [...] Los primeros que conocieron estos versos, a quienes les golpearon la oreja, fueron los sabiondos ruso-letones: “Люра-плюра. / Нудель-пудель”. Con lo que la primera línea se siente como vergonzosa y obscena, (puede ser que la fonética de la palabra плюю esté teniendo efecto), la segunda se siente sólida y cortés. Habían pasado cuatro años de mi nacimiento cuando yo acompañaba por las calles de la villa de Goldingen (Kuldiga), en Curlandia, unos postes trasladables para pasos de gigantes y escuché cómo el portero Piotr gritaba: “Пиэтур! Пиэтур! Пагайд бишкинь!”, que significa “sostenelo, sostenelo, aguanta un poco”. Recordé esta línea y la repetí por su singularidad ritmo fonética.” (Tretiakov, S., “Биография моего стиха” (1927) en Kruchenij, A., *15 лет русского футуризма. 1912-1927 гг. Материалы и комментарии*, Moscú.: Изд. Всероссийского союза поэтов, 1928, p. 45-47. Biblioteca electrónica de la Biblioteca Histórica Pública Estatal de Rusia, en línea <http://www.bibliofika.ru/book.php?book=3521>.

¹⁹ Tretiakov, S., *Железная пауза*, Vladivostok, 1919, p. 60.

²⁰ *Ibíd.*, p. 31.

segunda vez en China dando lecciones de literatura rusa para estudiantes de la Universidad de Pekín) todavía no habían comenzado; por lo tanto el emperador y su corte no habían sido expulsados y, realmente, aún podía decirse que, metafóricamente, era una ciudad-monarca. En la segunda estrofa y el dístico que le sigue, la mirada se enfoca en la ciudad en sí, como si fuera un escenario teatral. El escenario de la ciudad es representado con ayuda de imágenes acústicas (*назвон скрипок*, “las porfías de los violines”), olfativas (*выпах харчевен*, “el vaho de los picantes”) y, en menor grado, visuales (*зреющие фонари*, “los faroles avejentados”). En la tercera estrofa, la mirada del narrador se dirige de nuevo al cielo, cuyo rostro entumecido por la helada se llena de estrellas, y luego la imagen de la noche se descubre de repente por el insecto, el cual en sueños mordisquea la madera del siglo (aquí llama la atención la paronimia “*грызёт*” [gryziot, mordisquea] – “*грезят*” [grezit, sueña]). Y de nuevo, más adelante, aparecen las imágenes acústicas, ahora más relacionadas con la gente, un índice acústico interrumpe al otro. El murmullo de la noche (*шушучи спален* [el susurro de los dormitorios]) se intercala con los sonidos del comercio nocturno. Este movimiento se corta de repente con el golpe del gong (un índice acústico de tiempo), al cual siguen imágenes visuales, dinamizadas (*фонари зреют, багрея* [los faroles se avejentan, tiñéndose de púrpura]). Finalmente, en la última estrofa se completa el pasaje de la descripción extrañada a la narración en primera persona. Aquí el tiempo adquiere los rasgos del mecanismo de las revoluciones celestes, con el hondo sonido de fondo (el cual de nuevo nos remite al gong). El firmamento de Pekín, la ciudad-monarca, finalmente nombrada en el texto, se compara con el código de leyes. Esta es una alusión inequívoca al carácter burocrático del estado chino, el espíritu solemne de los funcionarios del Gigante Asiático: de los empleados estatales, los artistas, los poetas y los músicos. La presentación estática se dinamiza en la última estrofa, y el tema anticipado por el título se hace evidente.

En general, el título “Noche. Pekín” remite a la tradición de los encabezados de los cuadernos de viaje, se sabe que Tretiakov trabajó mucho este género. Los cuadernos del viaje por China de los años 1924-25, titulados *Чжунго* [Zhöngguó – la gran región china], y el libro bio-entrevista *Дэн Ши-Хуа* [Den shi-qua] son el primer contexto inmediato del poema “Noche. Pekín” (así como también para el poema “*Рычи, Китай*” [“Rugí, China”] – esa sarta de imágenes sonoras de la calle, y

la obra del mismo nombre), donde la descripción de la capital china se comprime en metáforas, empaquetadas en los versos del poema.

Algunas de ellas están nuevamente conectadas con el olfato y, en segundo lugar, con la vista:

- “гангрена пици”, “язвы харчевен”, “тучный выпак” [“gangrena de la comida”, “úlceras de los picantes”, “vaho succulento”]: así Tretiakov interpreta metafóricamente la sensación olfativa de la cocina china. El europeo que llega por primera vez a Pekín no está acostumbrado al agudo y sofocante aroma de la comida callejera (especialmente los vapores de la salsa de soja y del vinagre de arroz), intensificado por la humedad del clima subtropical;

- “апельсины фонарей” [“los faroles de naranjas”]: sin dudas aquí se sobreentiende la luz anaranjada de los faroles de papel. Véase la descripción en el cuaderno *Чжунго* [Zhōngguó]: “después de la tarde, cuando en las puertas de las tiendas languidece la estridente luz eléctrica de las lámparas y los faroles esféricos anaranjados de papel, se reparten las altas notas de los vendedores de pan”;²¹

- “полночь-жужелица грызёт древесину века” [“el cárabo de medianoche mordisquea la madera del siglo”]: en el cuaderno *Дэн Ши-Хуа* [Den shi-quā] Tretiakov (uno de cuyos seudónimos era “El Ebanista”),²² reconociendo su odio hacia las “narraciones imaginarias y las novelas inventadas” y abogando por un nuevo conocimiento de China, señala: “así nació, se consolidó y me atrajo la idea: tornear la madera con la biografía de alguien de la nueva China, como el escarabajo xilófago roe la viga”.²³ Por otro lado, esta metáfora alude a la fachada de la vieja Pekín, con sus puertas, arcos y vigas del segundo piso, tallados, como si estuvieran labrados.

El abigarramiento del poema con imágenes acústicas y la inclinación de Tretiakov hacia las onomatopeyas pueden explicarse por la atención que el autor presta al paisaje sonoro de la ciudad, lo cual, además, no es algo tan original en el primer tercio del siglo XX (véase el interés por las onomatopeyas, las entonaciones y el aspecto musical de lo sonoro en las ciudades japonesas en el discurso del

²¹ Tretiakov, S., *Чжунго*. Moscú, Leningrado: Госиздат, 1927, p. 41.

²² Naryzhnaia, S.; Egorova, N., “Сердце выкрошено в злоб каменоломен...” (O редакторах журнала «Творчество»). Еп: *Словесница искусств*, Jabárovsk, 2009. № 24, p. 157.

²³ Tretiakov, S., “Дэн Сы-Хуа: (Био-интервью)”. Еп: *Новый Леф*. 1927, № 7, p.14. Más tarde, Tretiakov publicaría el libro *Дэн Ши-Хуа. Био-интервью* (Moscú, 1930).

lingüista Evgenii Polivanov,²⁴ y los comentarios sobre los letreros sonoros de los vendedores ambulantes de Europa Central del etnógrafo Piotr Bogatyrev).²⁵

En el capítulo “Pekín” de *Чжунго* [Zhōngguó] el cuaderno de viaje de 1924-25 (editado por primera vez en 1927), Tretiakov comienza a narrar el paisaje sonoro de la ciudad a partir de la breve frase “Pekín poeta”.²⁶ Y luego él recuerda: “el primer día que llegué a Pekín, sentado en el segundo piso de una casa europea sobre los Hutong²⁷ (...) escribí sobre hojas de pentagrama en blanco frases musicales que emergían bajo la ventana. Pronto podría determinar, por el resonar de un canto, qué hora era, y después aprendí a reconocer a qué mercancía o trabajo se refería el alarido del canto”.²⁸

En el prefacio a *Рычи, Кума́й!* [Rugí, China!], publicado en la revista *Левый фронт* [Frente de izquierda] en 1924, Tretiakov caracteriza el poema de esta manera:

El grueso del poema está construido en base a “los letreros sonoros” de los artesanos y vendedores ambulantes de las calles de Pekín – ya sean las exclamaciones o los sonidos emitidos con distintos instrumentos.

Allí los afiladores van con su larga trompeta aguda, un sonido que se parece a una señal de combate.

La carretilla de los aguateros produce un chillido característico que se escucha de lejos, al cual no se le asemeja el de ninguna otra carretilla.

Pasa el barbero, llevando en la mano algo así como un enorme diapasón con los extremos muy cercanos, al golpearlo con una varilla suena un DZZZ ascendente.

²⁴ Polivanov, E. D., *По поводу «звуковых жестов» японского языка* (1916). En: Polivanov, E. D., *Статьи по общему языкознанию*. Moscú: Гл. ред. восточной литературы, 1968, p. 295-305.

²⁵ Bogatyrev, P. G., *Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников – знаки рекламы* en *Симпозиум по структурному изучению знаковых систем*. Informe de tesis. Moscú, 1962. p. 37-49. Ver también: *Дневник собирателя по Подкарпатской Руси* en Bogatyrev, P. G., *Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы)*. Moscú: ИМЛИ РАН, 2006, p. 238 (о гойканье цуряшей – криках старьевщиков).

²⁶ Tretiakov, S., *Чжунго*, p. 40.

²⁷ Se refiere a los hùtòng, un pasaje o calle estrecha propias de la parte antigua de Pekín. En las citas que siguen las transcripciones del chino utilizadas por Tretiakov pueden diferir de las utilizadas actualmente.

²⁸ *Ibíd.* La atención que Tretiakov prestó a los contornos sonoros del habla china, más allá de la curiosidad, pueden explicarse por su ignorancia del idioma (véase el reconocimiento que hace el poeta en la conclusión de la segunda edición de los cuadernos *Чжунго* [Zhōngguó]: [en el primer viaje] “no conocía el idioma”. S. Tretiakov, *Чжунго*, Moscú, Leningrado, 1930, p. 340) tanto como por su talento musical (“Sergei Mijailovich poesía un oído absoluto y tocaba el piano de tal manera, que merecía los elogios del propio Scriabin” en Gomolitskaia-Tretiakova, T. S., *О моем отце...*, p. 554).

El vendedor golpea la *kolotushka* – un tambor encajado en un palo con un colgante con peso en el costado. Cuando se gira el mango, el colgante golpea la piel del tambor”.²⁹

En el poema “Noche. Pekín” el paisaje sonoro de Pekín viene dado por tres imágenes acústicas (los sonidos del violín, la cítara y el gong), los cuales remiten a tres denotaciones chinas famosas: el sonido altisonante y brusco, poco habitual para el europeo, de la ópera de Pekín, esto es, la forma aristocrática de hacer música de la tradición clásica china; las señales nocturnas de los guardias (horarias en el sentido propio de la palabra) y la interpretación musical de los músicos callejeros.

La combinación “*назю скрипок*” [“las porfías de los violines”] se explica si se recurre a la descripción de la célebre ópera de Pekín: en el escenario están los actores y las orquestas, “el violín y la flauta se hunden en el frenesí de la percusión de la *kolotushka*. // Esta música rítmico-tímbrica tiene el efecto de un estimulante narcótico”.³⁰ En el pasaje que le sigue, Tretiakov menciona un instrumento musical chino, escondiéndolo detrás de la palabra rusa “*скрипка*” [“violín”] y hace una apreciación de su sonido: “en el momento del aria, comienza a gemir de manera disruptiva el húqin, un violín muy singular de dos cuerdas, en el cual el arco de pelo pasa entre las cuerdas, y la clavija se sostiene sobre piel de víbora, que se ajusta al extremo de un vasito de bambú”. El húqin, el instrumento no sólo de la ópera de Pekín, sino también de los músicos callejeros, se vuelve un signo inequívoco de “chinidad”.

“*Гусли ночной торговли*” [“La cítara del comercio nocturno”]. Con el sonido de la cítara Tretiakov compara los sonidos del comercio nocturno, en primer lugar el perfil sonoro de las exclamaciones y discursos de los vendedores (dado que, como se sabe, el idioma chino depende de la entonación): “el vendedor de abanicos, el vendedor de golosinas, el vendedor de escobas desde el polvo gritan exclamaciones melancólicas con las primera y última notas muy largas”.³¹ Por lo visto, en Tretiakov, la cítara (que gime) se vuelve, al mismo tiempo, metáfora de algo fastidioso (“en los puestos de telas los dependientes, el día entero

²⁹ Tretiakov, S., “Присловие к поэме ‘Рычи Китай’”. En: *Лев*, 1924, № 1, p. 33. En línea: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2953.html>

³⁰ Tretiakov, S., *Чжунго*, p. 86.

³¹ Tretiakov, S. *Рычи, Китай! Событие в 9-звеньях*. Moscú, Leningrado: ГИЗ, 1930, p. 10.

y a veces también la noche, pasan las cosas de una pila a otra con una monotonía mortal, cantando a viva voz el nombre y el precio de cada cosa”),³² y designación en ruso de cierto cordófono chino de la familia de las cítaras (el guqin o guzheng) con su sonido específico. Se sabe que el qin es un instrumento histórico de los músicos y poetas cortesanos y al son más grave del guzheng los músicos cantaban y declamaban versos en los restaurantes y locales comerciales nocturnos.

“Звонари зызыкают гзонгом” [“Los llamados suenan con el *gzong*”]: probablemente se esté hablando de los guardias nocturnos, quienes se ubicaban en torres y cada dos horas marcaban el tiempo golpeando una campana o un gran tambor (pero no un gong). En la parte norte de la antigua Pekín se conservaba la torre que, justamente, se llama “Torre del campanario y el tambor” (*Bell & Drum Tower*). De acuerdo a la descripción de Tretiakov, el gong era utilizado por los comerciantes callejeros, los ciegos (“el que va al frente tantea el camino con su bastón y golpea el gong”)³³ y los actores de la calle (“petrushkas”, o teatro de muñecos).³⁴

En el poema “Noche. Pekín” y en los cuadernos Чжунго [Zhōngguó] Tretiakov le da nombres rusos a los instrumentos musicales chinos (el ejemplo característico: “los músicos ciegos [tocan] las banduras, que parecen mandolinas alargadas”).³⁵ Aquí encontramos al poeta alineado en el uso de la tradición científica rusa prerrevolucionaria (incluyendo orientalistas, uralistas y estudiosos del Cáucaso), cuando los instrumentos musicales foráneos eran designados con palabras rusas con un etnónimo como suplemento (el violín chino [húqin], la balalaika chechena [дечиг-пондар, phandar], la cítara votiana [de Udmurtia] [krés]). Tales denominaciones invocan en el destinatario (lector de habla rusa) las asociaciones objetuales (¡pero no sonoras!) más aproximadas.

En cambio, en el libro Дэн Ши-Хуа [Den shi-qua] ya se puede encontrar un breve glosario con los nombres de los instrumentos musicales: “las habitaciones de mis anfitrionas están repletas de música. Ellas tocan todos los instrumentos antiguos. La habitación entera está abarrotada de ellos. Allí el húqin –violín de bambú de dos cuerdas, el cual cualquiera puede comprar por cuarenta centavos en

³² Tretiakov, S., Чжунго, p. 43.

³³ *Ibíd.*, p. 8.

³⁴ Tretiakov, S., Чжунго, p. 43.

³⁵ *Ibíd.* p. 43-44.

el bazar (...).³⁶ Luego son enumerados el “sanxian” [transliteración aproximada a partir de сан-шиен / Саньсянь] (la bandura alargada), la “pipa” [Пипа / пи-ба] (una especie de guitarra de cuatro cuerdas), el “U-Tszyan” [tal vez el “du-xian-qin”] (una canaleta de madera con cuerdas extendidas), el dizi y el xiao-zi (silbatos o “dutkas”).

En los ejemplos de este breve análisis se puede concluir sin dificultad que el Tretiakov “temprano”, “poético”, claramente se rebaja a una visión propiamente primitiva (en el sentido óptico y lingüístico al mismo tiempo), tanto en el nivel fonético y léxico como temático. En él se vinculan indisolublemente todos los aspectos sensoriales, lo que muestra una capacidad de expresión poco convencional, y las cosas languidecen detrás de la óptica (y acústica) específica del protagonista lírico, quien no sólo pasa a la primera persona al final del poema, sino que con la misma normalidad se vale de un léxico orientalista ante la necesidad de nombrar cosas concretas.

En el prólogo al ciclo *Путёвка* [Hoja de ruta] Nikolai Aseev escribe que, si en la obra poética la expresividad prevalece sobre la exactitud de la descripción, y un sintético carácter convincente supera al detalle estilizado, entonces “no son necesarios, ni los detalles del dialecto, ya que su carácter convincente surge en la tensión interna de la singularidad del propio fraseo, ni los detalles provincianos de la vida cotidiana y el paisaje, que siempre se ciñen, en el auténtico poeta, a las conclusiones, como si fueran tan conocidos y evidentes que ni siquiera reparas en ellos (la mentira de la cosificación del arte) (...)”. Y luego, “con la palabra, el lector aquí es desviado de lo que le resulta desconocido, maravilloso, de las pequeñeces que él jamás vio hacia la percepción inmediata y la orientación en un lugar determinado, que no está separado del paisaje del mundo, sino sujeto a él por un método disociativo”.³⁷

El propio Tretiakov, no obstante, tiene una opinión diferente sobre esta inmediatez; en la conclusión del citado libro *Рычи, КумаЙ!* [Rugí, China!] escribe que el segundo viaje, a diferencia del primero, “romántico”, “me puso cara a cara con la China real, y no con un sueño romántico de ella”.³⁸ A fines de los años '20

³⁶ Tretiakov S., *Дэн Ши-Хуа. (Био-интервью)*. Moscú: Гос. изд-во “Художественная литература”, 1935, p. 121-122.

³⁷ Aseev N., *Сибирская бася (О «Путевке» С.М. Третьякова)*..., p. 87.

³⁸ Tretiakov, S., *Чжунго*. Moscú, Leningrado., 1930, p. 343.

afirma, algo indulgente con el que fue antes: “en 1921 estuve por primera vez, durante un breve período, en China. Las primeras impresiones fueron estupendas, pero me hicieron comprender los principales aspectos de mi lado exotista. // A. Ivin, un antiguo habitante pequinés, periodista apasionado, me enseñó a ver China, exponiéndola ante mis ojos sorprendidos con delicadeza y gusto, como un joyero muestra las joyas. // Entonces fueron percibidos el canto melancólico y completamente incomprensible de los vendedores ambulantes, los polvorientos monstruos de los altares de los templos, jardines, intercalados en la cresta del Muro de Pekín, y los arcos de madera del portal en las encrucijadas de Pekín, pintados de azul, blanco y marrón. // Los poemas fueron escritos, pero resultaron ser un tanto algebraicos, abstractos, una narración sobre... *el firmamento de Pekín, / Solemne, como un código de leyes*”.³⁹

De esta cita se puede concluir que, en su madurez, Tretiakov encuentra ese tipo de captura poética de la realidad extremadamente antinatural, y el intento de modelar la imagen con el procedimiento de creación de palabras le parece insuficiente para una descripción precisa de las cosas, antes bien, las esteriliza hasta una abstracción completa.

De esta manera, el primer viaje a Pekín fue una toma de conciencia poética en Tretiakov, no obstante, al futuro “factógrafo” muy pronto le pareció insuficiente, y todo ese mismo material sería revelado desde una posición metodológica completamente diferente después del segundo viaje a la China revolucionaria en 1924-25, descrito detalladamente en los cuadernos de viaje e ilustrado con fotografías, sintetizado y reflexionado teóricamente. La apología de los hechos y de la vida cotidiana comenzó su marcha a partir del artículo “Откуда и куда” [“Desde dónde y hacia dónde”],⁴⁰ subtítulo nada menos que “Perspectivas del futurismo”.

Desde este momento, Tretiakov, a quien Briúsov localizaba en “el centro del futurismo”⁴¹ y sobre el ejemplo del cual Vladímir Fiódorovich Markov ubicó al arriba citado en el impresionismo (la poesía en principio *como la vi en un momento*

³⁹ *Ibíd.*, p. 339.

⁴⁰ Tretiakov, S., “Откуда и куда?: (Перспективы футуризма)”. En: *Лепф.* 1923, № 1, p. 192-203. En línea: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2775.html>

⁴¹ Briúsov, V., “Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (1922)”. En: *Валерий Брюсов. Среди стихов: 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии.* Compilado de N. A. Bogomolov, N. V. Kortelev. Introducción y comentarios de N. A. Bogomolov. Moscú: Советский писатель, 1990. p. 596.

determinado),⁴² comenzó a avanzar de una manera más radical y consecuente, alejándose de la espontaneidad cultivada de la percepción, hacia lo más elemental de las cosas que todavía no han tomado la palabra.

Bibliografía

Aseev, N. (1922). Сибирская баснь (О «Путевке» С.М. Третьякова). En: Chuzhak, N., *Сибирский мотив в поэзии (от Бальдауфа до наших дней)*. Chitá: Типография Объединенных Забайкальских Кооперативов.

Bourdieu, P. (1984). *Homo academicus*. París: Minuit.

----- (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. París: Raisons d'agir.

Briúsov, V. (1990). Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (1922). En: Валерий Брюсов. *Среди стихов: 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии*. Bogomolov, N. A., y Kortelev, N. V. (comp.), *Introducción y Comentarios de N. A. Bogomolov*. Moscú: Советский писатель.

Dal, V. I. (2007). *Толковый словарь живого великорусского языка*. San Petersburgo: Тип. Вольфа, 1881. Т. II. Reimpreso Moscú: Русский язык – Медиа.

Jlébnikov, V. (1986). Наша основа. En: Jlébnikov, V., *Творения*. Compilado, preparado y comentado por Grigoriev, V. y Parnis, A. Moscú: Сов. писатель. Num. 268. §1. Словотворчество. Línea: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/268.htm>

Gomolitskaia-tretiakova, T. S. (1991). О моем отце. En: Tretiakov, S., *Страна-перекресток. Документальная проза: Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. Будетляне*. Compilación, epílogo y comentarios de Gomolitskaia-Tretiakova, T. S. Moscú: Сов. Писатель.

⁴² Markov V. F., *История русского футуризма*, trad. del inglés de V. Kucheryavkin, B. Ostanin. San Petersburgo: Алетейя, 2000. p. 8-30, 325.

Latour, Bruno. (2006). *Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии*. Traducción del francés: Kalugina, D. Y. San Petersburgo: Изд-во ЕУСПб.

Markov V. F. (2000). *История русского футуризма*. Traducción del inglés: Kucheryavkin, V., y Ostanin, B. San Petersburgo: Алетея.

Naryzhnaia, S. y Egorova, N. (2009). Сердце выкрошено в злоб каменоломен... (О редакторах журнала "Творчество"). En: *Словесница искусств*, Jabárovsk. Num. 24.

Sviatopolk-mirskii, D. P. (2009). *История русской литературы с древнейших времен по 1925 год*. Traducción del inglés: Zernova, R. Novosibirsk: Свиный и сыновья.

Tretiakov, S. (1919). *Железная пауза*. Vladivostok.

----- (1922). *Ясныш: стихи, 1919-1921*. Chitá: Издательство «Птач». En la Biblioteca Digital André Savine "Russia beyond Russia", Biblioteca de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. En línea: <https://dc.lib.unc.edu/cdm/item/collection/rbr/?id=19996>

----- (1923). "Откуда и куда?: (Перспективы футуризма)". En: *Леф*, № 1, pp. 192-203. En línea: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2775.html>

----- (1924). *Итого*. Moscú: Государственное издательство.

----- (1924). "Присловие к поэме 'Рычи Китай'". En: *Леф*, № 1, pp. 33. En línea: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2953.html>

----- (1927). "Дэн Сы-Хуа: (Био-интервью)". En: *Новый Леф*, № 7. En línea: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3271.html>

----- (1930). *Чжунго. Очерки о Китае*. Moscú, Leningrado: Госиздат.

----- (1930). *Рычи, Китай! Событие в 9-звеньях*. Moscú, Leningrado: ГИЗ.

----- (1999). Рыд матерный. Ep: *Поэзия русского футуризма*. Texto compilado y preparado por Alfonsov, V. N., y Krasitskii, S. R. San Petersburgo: Академический проект.

Sobre la traductora

ANA SOL ALDERETE es tesista del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Córdoba, y becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de la misma institución, radicada en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA). Es docente en la misma facultad. Ha publicado diversos artículos sobre historia del arte del siglo XX, con especial atención a la modernidad en Córdoba, y breves ensayos y críticas sobre arte contemporáneo. Ha realizado dos estancias de formación en arte en San Petersburgo, Rusia (2012 y 2016).

Sobre los autores

ALEKSEI KOSSYKH es antropólogo y arqueólogo, académico independiente experto en patrimonio cultural. Su formación académica es en antropología, con mención en estudios folclóricos, por la Universidad Estatal de San Petersburgo, especializado también en antropología cultural por la Universidad Europea en San Petersburgo. Trabajó en el Comité para la Protección de los Edificios Históricos de la Ciudad de San Petersburgo, y fue electo experto en patrimonio cultural de ICOMOS. Ha realizado intensivas investigaciones de campo arqueológicas y etnográficas en Europa del Este, Asia Central, el Cáucaso y el Ártico ruso. Como asesor académico, fue co-curador de la exposición itinerante del Proyecto de Arqueología Musical Europea 2016-2018, titulada “Archeamusica: Music and Sounds in Ancient Europe”. Como artista, contribuyó con “The Ignorant Archive” de la residencia del Goethe-Institut, DIALOG19, en San Petersburgo. Dictó conferencias en China, Finlandia, Alemania, Rusia, Suecia y Estados Unidos. Publicó artículos académicos en *Neprikosnovennyi zapas, Novgorod and Its Hinterland: History and archaeology*, *The Grove Dictionary of Musical Instruments*.

PAVEL ARSENEV es artista, poeta y teórico. Como artista, trabaja con los aspectos gráficos de la materialización del texto (poético). Ha participado de exposiciones en Manifesta 10 (San Petersburgo), Matadero (Madrid), Victoria and Albert Museum (Londres), Büro für kulturelle Übersetzungen (Leipzig), Kunstraum Dreiviertel (Berna), Subvision kunst festival (Hamburgo). Sus poemas han sido traducidos al inglés, alemán, italiano, neerlandés, danés, finés, griego, checo, polaco, búlgaro y rumano. Entre sus libros de poesía se cuentan *Things that won't fit inside your head*, *AnnaNova* (San Petersburgo), 2005, *Colorless green ideas sleep furiously*, *Kraft* (Moscú, San Petersburgo), 2011, *Spasm of Accomodation* CommuneEditions (Berkeley), 2017, y *Reported speech*, Cicada Press (Nueva York), 2018. Ha publicado artículos en *Russian Literature*, *New Literary Observer*, *Moscow Art Magazine*, *Logos*, *Political critique*, *Chto Delat*. Es editor en jefe de la revista de crítica y literatura [Translit], que en 2012 recibió el Premio Andrei Bely.