

Fragmento de *Cruz negra sobre fondo blanco*, texto prologal de *El canto y la ceniza*, *Antología poética* de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2005).

Olvido García Valdés

Contra toda esperanza.

Anna Ajmátova, Osip Mandelshtam, Borís Pasternak, Marina Tsvetáieva: *inter pares*: poetas, rusos, grandes poetas del siglo XX. O también: un poeta es un animal solitario, el arte expresa la desdicha.

Anna Ajmátova (23 de junio de 1889-5 de marzo de 1966), Marina Tsvetáieva (26 de septiembre de 1892-31 de agosto de 1941). Se vieron una vez, en Moscú, en 1940 o en la primavera de 1941 (difieren los relatos); no se encontraron nunca. Tsvetáieva escribió cuando era muy joven poemas llenos de amor y admiración por Ajmátova, por sus primeros libros, los únicos que conoció. Ajmátova descubrió quién era realmente Tsvetáieva muy tarde, casi cuando ésta ya se había suicidado. Escribió entonces para ella poemas enigmáticos y emocionantes. Un poeta es un animal solitario. Las figuras de Ajmátova y Tsvetáieva han crecido hasta alcanzar las dimensiones del mito.

(...)

Marina Tsvetáieva tuvo el don y la turbulencia, el sufrimiento y una temprana e impostergable muerte. Morir fue su dignidad, su gesto y memoria de aquel lema *ne daigne!* Su desesperación, sus labios prietos. No te dignes.

Anna Ajmátova tuvo el don y el resistir, oír arañar el tiempo, sus maullidos de gato. No le puso fin, observó la vida, la fue viendo venir, la fue viendo pasar. Altiva y firme se mantuvo mirando, escuchando, para poder dar cuenta, emblema y alerta de su tiempo. Su dignidad fue la vida, envejecer en una vida invivible, acompañar en su envejecimiento a sus compatriotas, escritores, mujeres a las puertas de las cárceles, gentes anónimas que compartían imágenes de sus recuerdos. Un poeta, una poeta no pertenece a su tiempo, pone nombre a su tiempo.

“¡Qué raro es! –dije–, el mismo río, el mismo día frío y este mismo charco y el mismo tablón. Hace un mes, en este mismo sitio, ayudé a Marina Tsvetáieva a atravesar este mismo charco. Y ella me hacía preguntas sobre usted. Y ahora ella ya no está y es usted quien me pregunta por ella. ¡En el mismo sitio!”, anota Lydia Tchoukovskaïa¹⁰ el diálogo con Ajmátova el 21 de octubre de 1941, en Chistopol, una pequeña ciudad a orillas del río Kama, en la antigua República Soviética Tártara, al este de la Rusia europea,

adonde habían sido evacuados los escritores cuando los alemanes invadieron Moscú, y adonde poco después llegarían también algunos del Leningrado sitiado, entre ellos, Ajmátova, que seguirá luego viaje con Tchoukovskaïa y su familia hasta el lejano Tashkent. Recorren unos pies las huellas de otros pies.

Marina Tsvetáieva había muerto el 31 de agosto, hacía poco más de un mes, en Yelabuga, un lugar cercano aún más pequeño, donde había alquilado una habitación para ella y su hijo Mur (su marido, Serguéi Efrón, y su hija mayor, Ariadna –Alia–, habían sido deportados; de hecho, su marido en esa fecha había sido ejecutado ya, aunque ella no lo sabe). Mur, según los testimonios, era en ese tiempo un adolescente insolente y despótico, que culpa de todo a su madre. Será un elemento más en la tristeza de Tsvetáieva. Pero había muchos. El regreso a su país (siguiendo en 1939 a su marido e hija, que ya en Francia habían colaborado con los servicios secretos de la Unión Soviética) había acabado siendo una ratonera, temía por la suerte de los suyos, temía por la propia, por el futuro de Mur, temía las más que inciertas condiciones de vida que le esperaban (una carta solicitando trabajo –“Al consejo del Litfond (de la Unión de Escritores): ruego que se me dé trabajo como lavaplatos en el comedor del Litfond que va a abrirse”– es, aparte de las tres dejadas a su muerte, el último escrito que se conserva, fechado el 26 de agosto de 1941). La vida que se cierra, un callejón sin salida –“A papá y a Alia diles, si los ves, que los amé hasta el último minuto y explícales que *caí en un callejón sin salida*”, concluye la nota que le deja a Mur.

Con todo, la fulgurante poeta que fue Tsvetáieva había sido también una persona muy alegre, extrañamente libre, con una vitalidad y capacidad de entusiasmo contagiosos para aquéllos que la querían. Pese a las dificultades –casada muy joven, queda sola en Moscú, con dos niñas pequeñas, cuando su marido marcha como voluntario del Ejército Blanco; una de las niñas, la menor, Irina, morirá de inanición en un asilo, a los tres años, durante la gran hambruna del invierno de 1919-1920; Marina, con la ayuda de algunos amigos, irá luchando por sobrevivir hasta que en 1922 deja Rusia y va a Praga, pasando por Berlín y reencontrándose con su marido, acogido, como tantos de sus compatriotas, por el Gobierno checo. Son años de intensa producción poética. La época de Praga la recordará siempre como una de las más felices de su vida (amigos de allí, como Anna Teskova, lo serán para siempre; las ciento treinta y cinco cartas de Marina que ha conservado Teskova¹¹ son uno de los testimonios más impresionantes de la vida de la emigración rusa, pero son sobre todo imprescindibles para seguir la vida y la escritura de la poeta).

Y, sin embargo, también en Praga fue profundamente desdichada. Vive allí una intensa relación amorosa (con un personaje bastante anodino al parecer, “un casanova de segunda”, Konstantín Rodzevich, que acaba echándose atrás), relación –para nosotros– importante sobre todo por los poemas a que dio lugar. Entre ellos, el que es sin duda obra maestra de la autora, el *Poema del fin*.

Tsvetáieva fue ante todo poeta, hasta el punto de que sus relaciones amorosas a veces parecen casi pretexto para encender la hoguera de la pasión, del padecer, y de la escritura. Como Agustín de Hipona, amaba amar; pero el impulso que Agustín reconducirá a Dios, ella lo transforma en poesía. La lucidez de su marido, Serguéi Efrón, a este respecto es grande: “Marina es una criatura de pasiones –escribe a Maximilian Voloshin en 1923-. Mucho más ahora que antes –antes de mi partida. Lanzarse de cabeza a su propio huracán se ha convertido para ella en una necesidad, en el oxígeno de su vida. Quién sea la causa que desencadene el huracán, no importa. Casi siempre todo está construido sobre el autoengaño. Se inventa una persona y comienza el huracán. Si la insignificancia y las limitaciones de quien ha desencadenado el huracán se descubren pronto, Marina se abandona a una tempestuosa desesperación. (...) Y todo esto a pesar de su inteligencia aguda, fría (puede que incluso cínicamente voltairiana). Las causas desencadenantes de ayer serán ridiculizadas hoy con ingenio y malicia (casi siempre con razón). Todo termina transcrito en un libro”¹². La lucidez de Marina es absoluta. Años antes, en 1917, escribía en su diario: “la palabra *amante* aquí y en adelante tiene el sentido amplio, medieval de *amant*. Evitando la lengua popular, le devuelvo su sentido primario. El amante es aquel que ama, aquél a través de quien el amor se manifiesta, el conductor del elemento Amor.

Tal vez en el mismo lecho, pero tal vez a mil verstas. El Amor no como una 'relación' sino como elemento"¹³. Y en 1919: "El ser y el no ser en el ser amado: jamás quiero descansar sobre el pecho, ¡siempre quiero entrar en el pecho! Jamás ¡adorar! ¡Siempre perderme (en la infinitud.)". Y también: "Quiero anularme en ti, es decir, quiero ser tú. Pero tú ya no existes en ti, ya estás completamente en mí. Me pierdo en mi propio pecho (en ti). No puedo perderme en tu pecho, porque tú no estás allí. Pero ¿tal vez yo esté allí? (El amor recíproco. Las almas han intercambiado sus moradas.) No, yo tampoco estoy allí. Allí no hay nada. Yo no estoy en ninguna parte. Existe mi pecho –y tú. Yo te amo a través de ti mismo"¹⁴.

Esa cegadora luz negra en que Marina Tsvetáieva anhela perderse tomó diversos nombres, de hombres y mujeres, a lo largo de la vida –Serguéi Efrón, Sofia Párnok, Evgueni Lan, Sónechka Holliday, Abraham Vishniak, Konstantín Rodzevich, Borís Pasternak, Rainer Maria Rilke, Nikolái Gronsky, Anatoli Steiger, etcétera- y muy variadas formas de relación. Serguéi Efrón fue, sin embargo, la única figura a la que siguió con fidelidad perruna hasta su muerte ("Si usted está vivo, si me está destinado volver a verlo, (...) Si Dios hace este milagro, conservarlo con vida, lo seguiré a todos lados, como un perro", le había escrito en octubre de 1917). Esos nombres fueron alimento de su vida espiritual y física, fueron fracaso, fueron cimas a las que logró elevarse, fueron pérdida, deseo de muerte. Amar el amor es canto de destrucción, amar la muerte.

Poema del fin, escrito en cinco meses, entre febrero y junio de 1924, extenso poema –unos setecientos versos- de forma autobiográfica y tono confesional, narra la ruptura de dos amantes –"todo el camino de la cruz, por etapas...", señaló la autora en su diario al esbozar el proyecto–. Y recorre, en efecto, –como más tarde hará Ajmátova en su *Réquiem*- un doloroso *via crucis*. Densidad psicológica –tormentos, luces y sombras, fluctuaciones del ánimo–, lirismo, reflexión, ironía, todo en una lengua vivaz, entrecortada, que acude tanto al monólogo interior, como a la descripción, o al diálogo ágil de la pura elipsis coloquial. Poema urbano, o, mejor, de las afueras de la ciudad –y es notable que ése sea el espacio, el *locus* del amor, pero también el lugar que quien habla parece sentir *pasolinianamente* como propio. Un peregrinar desde la cita al atardecer hasta la despedida, ya noche cerrada, por el muelle a la orilla del río, el puente, un enclave de fábricas ruidosas, callejuelas empinadas que desembocan en un barrio de casonas vacías, hasta salir de la ciudad –extramuros– a la noche y la lluvia que arrecia, al campo con algunos vallados, para volver a descender por una senda de ovejas, hasta entrar de nuevo en el núcleo urbano. Hay paradas también –el local ruidoso, la evocación, al pasar por allí, del café en que se reunían por las mañanas, la pausa para un cigarrillo...– y sarcasmo, dulzura, dolor. Catorce estaciones. La vulgaridad final de cualquier historia amorosa, y el *Cantar de los Cantares*, la intensidad cristalina de la voz que se quiebra. Y el ritmo, demorado, eléctrico, dramático. Un poema extraordinario, transparente, extrañísimo, en el que la lucidez duele tanto como el amor.

Asocial el amor, asocial la poesía, asocial la verdadera vida: "Casa, es decir: ahí / afuera, en la noche", se lee al final del segundo fragmento. Y casi al término, en el duodécimo:

Extramuros. Mira: fuera de la ciudad.
Hemos pasado la frontera. La vida:
este lugar donde no es posible vivir.
Así, el gueto judío.
(...)
La vida que se ofrece a los conversos
–la del matarife a la oveja.

El derecho al permiso de residencia
lo desprecio, lo arrojé lejos de mí.
(...)
Sin piedad. Si es éste
un mundo cristiano,
los poetas somos judíos.

Fuera del comercio del mundo, rigiéndose por un criterio estricto de verdad que incomodaba a los otros, Tsvetáieva nunca asumió la lengua social que hombres y mujeres hablan. El 31 de agosto de 1940, un año justo antes de su muerte, escribe a su amiga Vera Merkúrieva: “el libro y la carta llegaron pero yo, desgraciadamente, no estaba en casa, así que no vi a su amiga. Lástima. Para mí no hay extraños: con todos comienzo por el final, como en los sueños, donde no hay tiempo para los preliminares”¹⁵. Escribió, actuó y habló siempre como en los sueños, con absoluta *verdad*; por eso resultaba intratable, incapaz de desenvolverse en la vida; y posesiva, absorbente en el amor hasta un punto que sus interlocutores no eran capaces de asumir. Así ocurrió con Rilke en la apasionada correspondencia que mantuvieron en el verano de 1926 y que Rilke suspende replegándose; aunque en este caso, la muerte del poeta pocos meses más tarde, permitirá a Tsvetáieva dar un final satisfactorio a la historia, mediante el poema “¡Por el Año Nuevo!” que, a modo de elegía o última carta, le dedica.

Los editores de la maravillosa correspondencia que mantuvieron ese verano Marina Tsvetáieva, Rainer Maria Rilke y Borís Pasternak¹⁶ finalizan el intercambio epistolar con estas palabras escritas por la poeta a Pasternak el 25 de enero de 1930: “No estaba en nuestro destino ser toda la vida el uno para el otro, en el Juicio Final deberás responder *no* por mí (¡cuánta fuerza en: *no* era el destino! ¡Cuánta fe! Reconozco a Dios únicamente en lo no realizado)”. La fuerza generadora de lo que no llega a ser –“reconozco a Dios únicamente en lo no realizado”-. Lo que es y no llega a ser, y, porque no llega a ser, se transforma para Tsvetáieva en una central de energía: alimenta, impulsa, materializa, realiza todo su desarrollo espiritual y toda su potencia de escritura. Esta mujer imposible: supersticiosa, temerosa del mal de ojo, coqueta hasta disminuir en dos años su edad ante Rilke (que era diecisiete mayor que ella) –y disminuir también la edad de su marido y de su hija en proporción–; que trata de disfrutar en exclusiva la amistad de Rilke orillando a Pasternak (quien, sin embargo, les había puesto en contacto y la había impulsado a tomar el papel principal ante el admirado, amado maestro); que exige, no obstante –y ello provocará la primera ruptura epistolar entre los dos jóvenes- que la dedicación de Pasternak a ella sea exclusiva (y cuando la lejanía de la esposa de Pasternak hace que éste la sienta cercana de un modo que la convivencia no hacía posible, Marina rompe la relación, no admitiendo que haya dos lugares extranjeros como destino de sus cartas), mientras en ella coexisten las múltiples relaciones... Contradictoria, mitomaniaca, incapaz de escuchar, de prestar atención –incluso a las circunstancias de enfermedad y deterioro de los otros, como era el caso de Rilke en esos últimos meses–, pero, también, abnegada hasta el exceso, hasta la esclavitud, cuando de su marido y su hijo se trata.

La correspondencia (nunca llegaron a verse) con Rilke se había suspendido al final del verano, por “silencio administrativo”, por alejamiento del poeta, ya muy enfermo y que se siente excedido por la vehemencia de Tsvetáieva, y también por la turbia –o tan diáfana- exclusión de Pasternak. Ella modificará luego en su relato frases y fechas, y compondrá una hipótesis de abierto final feliz.

¿Y bien? ¿Qué importancia puede tener esto –psicología, comportamientos, hechos- ante el poema dirigido a quien acaba de morir? ¿Qué importancia, ante el despliegue, ante la entrega abismada de las cartas a sus dos interlocutores, diálogo *inter pares*, ante la lacerante desnuda sinceridad que las atraviesa?

La fuerza de lo *no* realizado. Invivible su vida para ella misma. Lo real no pertenecía al orden de lo real; lo real no residía en el orden de lo materializable, de lo posible, de lo que en algún instante habría de llevarse a efecto; lo real respondía a la dinámica, al arco de fuerzas tensadas por el impulso, al recorrido eficaz de las flechas del deseo y la escritura. Ofrece *todo*. No contempla al otro según el orden de lo posible –sus circunstancias, carácter, capacidades- sino en el orden de lo real absoluto, del *todo* que hay en él. Y pide todo. La evidencia, la transparencia de la visión, la insondable, tumultuosa, límpida fuga de los movimientos del alma: no Eva: Psique. No según las leyes de la carne, del sexo, sino según la *necesidad*, según la verdad de la necesidad. Intransigente, estricta en sus juicios hasta lo cruel. Innegociable. Ante la inclinación de la carne, ante las “tentaciones de san Antonio” que Pasternak esboza de su Moscú veraniego de hombre solo, Tsvetáieva levanta el muro de la no comprensión, le devuelve como estigma su afilada repulsa, el insalvable foso de su no comprensión: “Te comprendo desde lejos, pero si viera aquello que te cautiva, me llenaría de desprecio como se llena el ruiseñor de canto. Me regocijaría con el desprecio, me curaría de ti inmediatamente. Como me curaría de Goethe o de Heine habiendo visto sus *Kätchen-Greten*. (...) Compréndeme: el insaciable, el eterno odio de Psique por Eva –de quien no hay nada en mí. (...) Todavía no se ha encontrado el inteligente que me diga: ‘Te cambio por la fuerza de la naturaleza, por la pluralidad: por lo impersonal. Te cambio por mi propia sangre’. O, mejor aún: ‘Tengo ganas de calle’. (Nunca nadie me ha hablado de *tú*.) Me desmayaría por la sinceridad, me admiraría por la exactitud, quizá comprendería. No existe calle masculina, existe sólo calle femenina. Hablo de su composición. El hombre la crea con su sed. Ella existe también en el campo abierto. (...) ¿El *leitmotiv* del universo? Sí, el *leitmotiv*, lo creo y lo veo, pero es un *leitmotiv* –te juro- que nunca he escuchado en mí misma. Pienso que tal vez sea un *leitmotiv* masculino. (...) No comprendo la carne como tal, no le reconozco ningún derecho. (La sangre me es más cercana como *algo que corre*.) ‘La sangre abstinerente...’ ¡Ah, si mi sangre tuviera que abstenerse! ¿Sabes qué quiero yo cuando quiero? Quiero oscurecimiento, claridad, transfiguración. Quiero el máximo relieve del alma ajena y de la mía.”¹⁷ (Pasternak, que conocía el estrecho lazo entre estos asuntos y el arte, explicará que la naturaleza misma exige al hombre para su evolución que alcance el sentimiento venciendo el estupor del sexo: “sólo el arte, hablando durante siglos del amor, *no está* a disposición del instinto para completar los medios que le permiten dificultar el sentimiento”¹⁸.)

Psique, no Eva. *Psique*: alma, mariposa. *Psique* tituló uno de sus libros. El poema “¡Por el Año Nuevo!” es una elegía, una carta, y también un brindis por el año que comienza, por el encuentro de ambos, Rilke y quien habla, sin las reticencias propias de la vida, y en ese nuevo espacio que él ha alcanzado. Poema del comienzo, regalo de una muerte unitiva. Cuando Tsvetáieva comunica a Pasternak la noticia, éste le responde: “Querida amiga: te escribo casualmente (circunstancialmente), después volveré al silencio. Pero sé que no puedo jugar con tu paciencia. Caía una nieve densa, en negros copos a través de las veladas ventanas, cuando supe de su muerte. Para qué hablar. Al recibir la noticia caí enfermo. Como si me hubiese desgarrado y hubiese quedado suspendido de algún lado. La vida seguía su curso pero durante varios días no nos escuchamos ni nos comprendimos. Precisamente ahora se ha soltado un frío cruel, casi abstracto, caótico. ¿Te das cuenta, en *toda* su brutalidad, de cómo tú y yo hemos quedado huérfanos?” A vuelta de correo, en carta de más de siete páginas, Tsvetáieva inquiere y aclara su propio sentir: “...La brutalidad de nuestra orfandad, ¿en qué sentido? ¿En el de la ternura filial, paternal? Es la primera coincidencia de lo mejor *para* mí y de lo mejor *en la tierra*; ¿acaso no es natural que se haya ido? ¿Qué crees que es la vida? Para ti, su muerte no está en el orden de las cosas; para mí, su vida no está en ese orden, está en otro, es otro el orden.”¹⁹ Rilke vive ahora en un mundo del que ella puede participar; a ese mundo vuela con el prodigio de su poema, incandescente, sin lastre; y en ese mundo nuevo, en ese paraíso (*Rai*, sílaba inicial de Rainer, se pronuncia como la palabra rusa *rai*, que significa “paraíso”)²⁰, habría no sólo aire, estrellas, luz, sino arbustos y rincones en el campo, lluvia y agujas de pino en las urbanas periferias desiertas.

El suburbio, las afueras, *su* lugar en el mundo, destinado siempre a la separación (¿y porque es *sólo de ella* cuaja en esa tierra de nadie?), paraíso de la desposesión y la carencia. *Ne daigne!* Un animal solitario. Alguien de otra galaxia. No te dignes. Tsvetáieva fue todos los años de su vida aquella niña que eligió como su

amor a un extraño ser con apariencia de dogo, al que encontraba –Diablo, no Dios– en la habitación de su hermana Valeria. Lo cuenta en “El diablo”²¹, un relato autobiográfico que, como muchos de los suyos, se rige por las leyes de composición de un poema, y que al mismo tiempo es una suerte de poética y de programa moral. Esa figura se irá trasponiendo en otras, será siempre figura de exaltación secreta, de comunicación absoluta, sola. “...A mí tú me enseñaste la verdad de la esencia y la rectitud de la espalda. Esa línea recta de la inflexibilidad que vive en mi columna vertebral es la línea viva de tu porte de dogo –de mujer del pueblo –de faraón. (...) Eras tú quien destrozaba cada uno de mis amores felices, corroyéndolo con las apreciaciones y rematándolo con el orgullo, ya que tú me decidiste poeta, y no mujer amada”, enuncia en la larga letanía que va cerrando la evocación, y concluye: “A ti no te besan sobre la cruz del juramento forzado y el falso testimonio. No es tu imagen, bajo la forma de un crucifijo, la que toma el sacerdote –servidor y cómplice del Estado asesino– para tapar la boca de su víctima. Tu nombre no sirve para bendecir las batallas ni las matanzas. *Tú* en las dependencias del Estado –*no estás*. (...) Si se trata de buscarte, hay que hacerlo en las celdas incomunicadas de la Rebelión y en las buhardillas de la poesía lírica. De ti, que eres el mal, la sociedad *no* ha abusado”.

Figura romántica, asocial de Marina Tsvetáieva; figura inasumible, impensable –sin filtrarla por los variados relatos de la domesticación– para cualquier ideología *bienpensante*.

Contra toda esperanza.

10.- Lydia Tchoukovskaïa: *Entretiens avec Anna Akhmatova*. Trad. Lucile Nivat y Geneviève Leibrich. Ed. Albin Michel, Paris, 1980, pag.176. Trad cast mía.

11.- Vid. Marina Tsvetaeva: *Lettres à Anna Teskova*. Trad. Nadine Dubourvieux. Clémence Hiver, 2002.

12.- Citado en Simon Karlinsky: *Marina Tsvietáieva, la mujer, su mundo y su poesía*. El espejo de tinta, Mondadori, Madrid, 1991. Trad. Francisco Segovia. Pág. 149. Y transcrita en su totalidad en Véronique Lossky: *Marina Tsvétaeva. Un itinéraire poétique*. Solin, Paris, 1987.

13.- Marina Tsvietáieva: *Indicios terrestres*. Ed. y trad. Selma Ancira. Versal. Cátedra, Madrid, 1992, pág. 147.

14.- Id., id., pág. 182.

15.- Marina Tsvietáieva: *Un espíritu prisionero*. Trad. Selma Ancira. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pág. 234.

16.- Borís Pasternak, Rainer María Rilke, Marina Tsvetáieva: *Cartas del verano de 1926*. Edts.: K.M. Azadovski, Elena Pasternak y Evgueni Pasternak. Trad. Selma Ancira. Versión poemas rusos, Tatiana Bubnova. El espejo de tinta, Mondadori, Madrid, 1987, pág. 346.

17.- Id., id., pág. 278-280.

18.- Borís Pasternak: *El salvoconducto. En La infancia de Liuvers, El salvoconducto*. Poesías de Yuri Zhivago. Trad. Ernesto Hernández Busto y Víctor Gallego. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pág. 140.

19.- Borís Pasternak, Rainer Maria Rilke, Marina Tsvetáieva, op. cit., pág. 327 y 334-335.

20.- Vid. el espléndido comentario de Joseph Brodsky a este poema: “Nota a pie de página para un poema” en Joseph Brodsky: *La canción del péndulo*. Trad. Esteban Rimbau Saurí. Versal, Barcelona, 1988, pág. 103-165.

21.- Marina Tsvetáieva: *El diablo*. Ed. y trad. Selma Ancira. Anagrama, Barcelona, 1991, pág. 21-64.

Olvido García Valdés es poeta, traductora y escritora.