

6. MARINA TSVIETÁIEVA (1892-1941)

LA POESÍA, COMO VOCACIÓN Y DESTINO

Entender y vivir la Poesía como destino ineludible podría ser el hilo de Ariadna que relaciona a la serie de extraordinarias poetisas que hemos venido tratando hasta el momento: Safo, Rosalía de Castro y Anna Ajmátova. En todas ellas vida y obra son inseparables.

La poetisa Safo no habría podido concebir su existencia, en el mundo recoleto de mujeres entre las que vivió en la lejana Mitilene, sino como un servicio a las Musas. Dedicó su vida a enseñar todo lo que es digno de amar y ser amado. Y después, todas sus vivencias de amor y de abandono hacia las jóvenes discípulas casaderas, las transmutaba en sus versos. Afrodita y las Musas fueron sus mentoras, o lo que es lo mismo, Amor y Poesía.

El caso de Rosalía de Castro es similar, ya que a pesar de los padecimientos de su vida (las muertes de su madre y varios de sus hijos, a las que se añadían las diversas dolencias que aquejaron su cuerpo), nunca dejó de escribir, “mojando en sangre su propia pluma”, tal como dejó dicho; aunque el hecho de publicar le fuese en tantas ocasiones indiferente. Los tormentos de su vida fueron elevados a magníficos poemas de tono elegíaco.

Anna Ajmátova se sintió solidaria con el sufrimiento de su pueblo bajo el terror stalinista y decidió permanecer “donde la gente padeció su desdicha”. Nunca pensó emigrar, como fue el caso de Tsvietáieva, como en seguida veremos. Los versos del *Requiem*, durante años silenciados por el régimen, sobrevivieron en el recuerdo de las gentes o en copias clandestinas, ya que encarnaban la memoria colectiva.

¿Qué conclusión podría sacarse de las experiencias descritas? Que los grandes espíritus creadores sólo pueden llegar a serlo si dedican su vida, de manera extrema, a la gestación de su obra. Y en muchas ocasiones, la vida misma llegaron a ponerla en peligro. ¿Por autoexigencia, por la necesidad de entrega radical que toda gran obra lleva de suyo? Nietzsche hablaba del “rencor de lo grande”, en el sentido de que toda gran acción, ya sea en la vida o en la escritura, se venga tarde o temprano de su autor. Pero su *amor fati* le hizo pronunciar un “¡Sí y Amén!” a su destino, con todos sus peligros incluidos.

La poeta rusa Marina Tsvietáieva también concibió la literatura y la vida como experiencias inseparables. Mujer de temperamento sumamente sensible, tuvo siempre grandes dificultades para adaptarse a lo que llaman “realidad”. Y, en manera extrema, cuando la realidad es tan extraordinariamente dura y despiadada. En el caso de nuestra escritora, la fusión entre vida y arte (de reminiscencias románticas) “constituyó una auténtica manera de ser, de sentir, de pensar y de morir, absolutamente incontaminada por ningún tipo de impostura”, según las palabras de Ana María Moix.¹ Esta tendencia insoslayable a hacer desaparecer las fronteras entre realidad y obra de arte crea un espacio y un estilo propios. En muchas ocasiones se encuentran mezclados los motivos autobiográficos en su obra, ya sea ésta poética, ensayística, teatral, o la que llamaremos ‘lírica epistolar’.

Su amigo, el también poeta ruso Josep Brodsky, dice de ella que su vida y su obra pueden resumirse en esta aseveración: **“una libre pasión es insaciable”**. Vivió una vida intensa de amor, de entrega y de sufrimiento, tanto personal como de su pueblo, en la Rusia soviética, y en el exilio. Su estado espiritual era el de un anhelo permanente, una dolorosa insatisfacción, pues estaba poseída por un deseo de libertad temeraria, en un mundo de convenciones obtusas y de terror. Por estas causas tuvo que reinventar la realidad en el mundo ideal de su escritura, que fue el eco prolongado de sus sueños. Creo que entre estos dos puntos extremos, el amor no saciado (en cualquiera de sus dimensiones) y el inventado mundo ideal se debatirá siempre.

La idea del arte como espejo del mundo es una metáfora recurrente en la tradición. Así pues, la lectora, lector, o intérprete ha de colocarse ante la obra en actitud interrogativa: ¿Qué nos muestra? ¿Qué resonancias o sugerencias despierta en nosotros? La escritura de Marina Tsvietáieva atrapa al lector desde el principio, no le da respiro alguno, ni desde el punto de vista formal, ni desde el contenido. Es una escritura sin concesiones, que no es posible entenderla como consuelo ante las escisiones del mundo, sino que habla con el “lenguaje del sufrimiento” (Adorno la juzgaría de la más pura contemporaneidad). Sin embargo, a pesar del dolor y de las

¹ M. Tsvietáieva, *Un espíritu prisionero* (Trad. Selma Ancira), Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999, Epílogo, p.202.

circunstancias adversas, su potencia creadora nunca decae, como muestra en estos versos:

...Todos los mantos
quitándome, -¡me crezco en la privación!²

Intentaré documentar, a continuación, la interpretación que propongo de la poeta, siendo consciente de que toda interpretación es tentativa, puesto que intenta explicar lo inexplicable: el enigma del arte. Para esta tarea (contradictoria e imposible de suyo) de “comprender”, reconstruiré (con concisión) y siguiendo los consejos de la hermenéutica de Dilthey, lo que llamaba el “complejo de la vida” del autor interpretado. Este complejo plural que constituye la vida del espíritu, sólo es posible comprenderlo por interrelación de todas las *vivencias*, no solamente individuales, sino también sociales y, desde luego, históricas.

A comienzos de los años veinte del pasado siglo, cuando Tsvietáieva aún permanecía en la Unión Soviética, los poetas estaban sufriendo una persecución encarnizada. Ya tenemos noticias de ello cuando hablamos de Ajmátova, y lo argumentábamos diciendo que el pueblo ruso siempre amó la poesía, y las autoridades, conscientes de ello, trataban de atraerse a los y las poetas para la causa. Lenin difundió la tesis contra el “arte burgués”, considerando que el arte en general (especialmente la poesía) ha de ser de Partido y defender las ideas de la Revolución proletaria. Pero muchos poetas, espíritus independientes, se negaban a colaborar. Tenemos el caso de Gumiliov, que a pesar de ser ajeno a toda actividad política, fue detenido y posteriormente fusilado. De su esposa Anna Ajmátova corría el rumor de que también había sido eliminada, porque no podía hacer apariciones en público. Coincidió con sus años de mudez creadora, hasta que su voz se alzó, de nuevo, con el *Réquiem*. Otros poetas sufrieron situaciones similares, como el simbolista Blok, espíritu impresionable, que murió casi enloquecido por el sufrimiento de su pueblo, o el futurista Jlébnikov, muerto a causa de las privaciones, o el acmeísta Mandelstam depurado y deportado, y tantos otros.

El caso de Tsvietáieva es igualmente desesperado. Llevaba años separada de su marido, el bello Serguei Efrón, con el que se había casado a los dieciocho años, siendo él un joven de diecinueve. Efrón tuvo que abandonar el país porque

² M. Tsvietáieva, *Antología* (Trad. J. L. Reina), Visor, Madrid, 1997, p. 126.

había combatido en el Ejército Blanco, dejándola con sus dos hijas, Ariadna e Irina, sin dinero, sin trabajo y sin posibilidad de publicar. Su hija pequeña Irina, muere de inanición en un albergue infantil. Estos pormenores los sabemos por una carta de 1920 a unos amigos, de la que citaré un fragmento:

Y la culpa es mía. Estaba tan ocupada con la enfermedad de Alia³ (malaria con ataques recurrentes) – y tenía tanto miedo de ir al albergue (tenía miedo de que sucediera lo que finalmente acaba de suceder), que *deposité mi confianza en el destino*.⁴

La carta completa revela la situación de extrema penuria en la que vivía y da indicios de su torturada personalidad. Expresa sentimientos de culpabilidad, tal vez inadecuados en este caso, ya que su presencia en el albergue no hubiese podido impedir la muerte de su hija. Pero a lo que desearía que prestásemos atención es a la última frase, en la que alude al **destino**, que es un tema recurrente en su obra. Tal vez podríamos interpretar esa confianza en el destino como una incapacidad para la acción, un dejarse arrastrar por las circunstancias, sin intervención, apenas, de la voluntad. Desapego de la realidad, desdén hacia la “prosa de la vida” (Hegel), de la vulgaridad de lo cotidiano, y refugio en el territorio de lo ideal. No se si es legítimo juzgar tal actitud (desde el cómodo sillón de mi estudio), y las consecuencias desastrosas que ello trajo consigo, en las múltiples adversidades que hubo de soportar. Pero es común que sus intérpretes abunden en la idea de que en sus escritos se detecta una sospechosa tendencia a la extrapunición. Y los culpables externos de sus desgracias siempre son: la guerra, la incomprensión de los amigos, o de los compatriotas rusos en el exilio, o la falta de amor, o su exceso de sensibilidad, etc. O lo que ahora nos interesa: el “destino”, cruel o benefactor, como ya aparece en unos versos de 1915, a los veintitrés años:

El destino me besaba en los labios,
a ser la primera me enseñaba.(...)

³ Diminutivo de Ariadna, que fue su mejor amiga y confidente durante toda a su vida.

A los labios pagaba alto tributo,
sobre las tumbas rosas derramaba...
Pero al vuelo me detuvo
la dura mano del destino.⁵

En 1922, ya en el exilio, en Berlín, en un escrito de homenaje a su amigo, el poeta y novelista Andréi Bely, se siente identificada con él en su *Schicksalschwer*, que podría traducirse como “el que soporta un destino difícil”.⁶ Que es el tema de los versos que citaremos a continuación:

La cruz no besada apartando con manos de ternura,
mi último saludo irá al cielo generoso tal cometa.
Fisura de arrebol –de una sonrisa de respuesta fisura...
-¡Yo hasta el último suspiro de la muerte permaneceré poeta!⁷

Lo que resulta asombroso es que, a pesar de las circunstancias adversas, y soportando la cruz de lo que consideraba su destino difícil, cumple con su **vocación** de poeta y no cesa de escribir, sino que su energía creadora parecía intensificarse. Los versos le llegaban como un huracán, como una fuerza de la naturaleza, “pues el camino del cometa –es el camino del poeta”.⁸

Tsvietáieva odiaba el tiempo que le había tocado vivir, y en esto se asemeja a su admirado Rilke, porque su época despreciaba la espiritualidad y la interioridad. En una de sus cartas definía el siglo XX de manera lapidaria: “Un siglo dispuesto a dar diez Pushkin por un coche”. O como dice en *El poema de la montaña*: “La vida es un lugar donde no se puede vivir”. Pero a pesar de ello, su yo poético indaga, a contracorriente, en los cimientos del mundo y de la existencia y en la esencia de las cosas. Y en consecuencia, nosotros sus lectoras y eventuales intérpretes, nos

⁴ La carta está dirigida a la poeta y traductora Vera K Zviaguíntseva, una amiga a la que pide ayuda para que la aloje en su casa junto a sus hijas. *Op. cit. Un espíritu prisionero*, p. 219. Las cursivas son mías.

⁵ *Antología poética* (Trad. Lola Díaz y versión de Severo Sarduy), Hiperión, Madrid, 1998, p. 53.

⁶ *Op. cit.* Visor, p. 131. En alemán en el original, ya que lo aprendió de niña.

⁷ *Idem*, Versos de 1920, “¡Sé que moriré al arrebol!”, p. 91.

⁸ *Idem*, “El Poeta” (1923), p. 119

sentimos arrastradas a plantearnos, con ella, los mismos eternos interrogantes radicales.

6. 1. Creación poética: la *naturaleza sensitiva*, la vida y el alma

Marina Tsvietáieva nació en Moscú, en el año 1892. Era hija de Iván Tsvietáiev, notable filólogo e historiador del arte, profesor de la universidad de Moscú y fundador del museo Pushkin. Su madre, María Mein, fue pianista de talento, discípula de Rubinstein. El ambiente en el que se educa es, por tanto, rico en manifestaciones culturales y artísticas. La enfermedad de la madre le hace trasladarse, con frecuencia, al extranjero, en muchas ocasiones a Alemania, lo que explica su conocimiento temprano de esta lengua, que le permite leer a los grandes poetas Goethe, Heine y Hölderlin en su infancia y juventud, y más tarde a Rilke. La formación de nuestra poeta transcurrió en la linde de los siglos XIX y XX, los tiempos inmediatamente anteriores a la Revolución de Octubre, que ella ni entendió ni aceptó. Y debido a su carácter autodidacta e independiente, interpretó a su manera las ideas e inclinaciones de esta época rica en movimientos culturales y poéticos, la llamada **modernidad rusa**, o “Edad de plata”, según la denominación de Ajmátova, de la que era contemporánea (nació dos años más tarde). Así pues, su espíritu se sintió identificado con el *páthos* de rebelión neorromántica, que se oponía al predominio de la razón sobre los sentimientos, y que abogaba por lo espiritual e interior contra lo material y grosero de la experiencia cotidiana.

Su concepción de la Naturaleza, espiritualizada y divinizada, dotada de alma, está en sintonía con los románticos, que a su vez lo heredan del *Timeo* platónico. Para el filósofo griego, el “Alma del mundo” es principio de movimiento y vida, definición que también aplica al alma humana. En la interpretación de nuestra poeta (de la que no tengo noticias de si conocía a Platón, pero que por su esmerada educación, me lo hace presuponer), el alma humana es parte de la naturaleza viviente. Alma humana y naturaleza se funden y confunden, sustituyéndose, en ocasiones. Así lo expresa en una carta a Téskova (1927) :

“...nada me conmueve a excepción de la naturaleza, es decir, del alma, y del alma, es decir, de la naturaleza”.

Cuando investigamos la obra poética de Rosalía de Castro, también observamos que tenía una concepción animista de la Naturaleza, ya que establecía un paralelismo espejeante entre los estados de su espíritu y la descripción de la naturaleza, dotada de alma y por tanto de sentimientos.

En los escritos de la poeta rusa aparece como tema primordial y recurrente la naturaleza. Al leerlos, creo poder interpretar que en su experiencia estética es una *naturaleza sensitiva*, entendida como fuente de vida, de creación, de poesía. Ofrezco como ejemplo un ciclo de tres poemas, que llevan por título “**LA HORA DEL ALMA**”, de los que extraigo unos versos:

En la hora profunda del alma,
en la profunda –de la noche...
(Paso gigante del alma,
del alma en la noche) ⁹

En los que parecen confundidas el alma de la poeta y el alma de la noche. Cuando habla de “la hora profunda del alma” puede referirse a esos momentos de intimidad en los que se da el fulgor de la inspiración. Como se confirma en estos otros versos del mismo ciclo:

Hora de la más recóndita hondura
del pecho. -¡Descenso del estuario!
Todas las cosas arrancadas de sus enclavaduras,
todas las más profundas -¡de los labios! ¹⁰

Las cosas del mundo son arrancadas de su lugar en el espacio de la experiencia común (“enclavaduras”), para transformarse, en el espacio interior de su alma nocturna en versos, que salen de “sus labios”.

⁹ *Idem*, p. 128.

¹⁰ *Idem*, p. 129.

La noche, tanto como momento del día, como estado del alma, es también un tema romántico, que aparece desde sus versos juveniles, como los titulados **INSOMNIO**, que rezan así:

Así como me gusta
besar las manos
y ofrendar nombres,
también me gusta
abrir las puertas
-¡de par en par!- a la oscura noche. ¹¹

Y en otros poemas de la misma trilogía, invoca al insomnio como amigo y compañero de la creación, propiciada en la “callada y sonora noche”.

Deseo hacer un inciso para prestar atención a los guiones que aparecen en toda su obra, tanto poética como en prosa. Creo que las palabras son emitidas a veces como suspiros, o que entre determinadas palabras o ideas clave necesita hacer una pausa, que suene como un suspiro, o un latido. Así constituyen un entramado de suspiro y latido, ritmo y aliento entrecortados, que pasan de sus páginas escritas al espíritu del lector, o lectora; sacudidos al compás de sus estados de ánimo, plasmados con ese grafismo simple y revelador.

Su traductora al castellano, Selma Ancira, da otra interpretación del uso de los guiones. Dice que tanto en la prosa como en la poesía de Tsvietáieva ocurre lo que en las partituras de música vocal, en las que las palabras se cortan, mediante guiones, para integrarse al ritmo de la melodía. ¹²

Veamos aún otros versos en los que aparecen hermosos metáforas de la naturaleza sensitiva, de la que habla en el poema **OJOS**:

¹¹ *Op.cit.*, *Antología*, Hiperión, p. 63.

¡Sabed: los ríos –se vuelven,
las piedras –recuerdan !
Y ellos ascienden, ascienden
en rayos que no cesan,
dos soles, dos abismos
-¡no, dos diamantes! –
Hondos espejos íntimos:
dos ojos mortales.¹³

Dos elementos de la naturaleza, los ríos y las piedras aparecen personalizados. El “se” reflexivo, -“se vuelven”-, metaforiza la idea de que los ríos tienen conciencia y que parecieran dirigirse en la dirección decidida por ellos. Y las piedras, elemento inanimado, y componente de metáforas poéticas referidas a la desmemoria, como aquellos versos del poema *La Sentencia* (1939), de Anna Ajmátova, incluidos en el *Requiem*:

Son muchas las cosas que aún debo hacer:
acabar de matar la memoria,
procurar que mi alma se vuelva de piedra,
y aprender de nuevo a vivir.¹⁴

En Tsvietáieva la imagen de las piedras es opuesta a la de su admirada Ajmátova (a la que denomina Anna de todas las Rusias); no aluden a la desmemoria de lo inerte, sino que “las piedras – recuerdan!”. ¿Son las piedras y los ríos esos “dos soles, dos abismos”, que después parece identificar con “dos ojos mortales”? Si estas afinidades son las buscadas y nombradas por la poeta, nos permitiría interpretar que la naturaleza es tomada como espejo del mundo y del alma.

¹² M. Tsvietáieva, *El diablo*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 9 de la Introducción.

¹³ *Op.cit*, *Antología*, Visor, “Ojos” (1921) pp. 99-100

¹⁴ A. Ajmátova, *Requiem y otros escritos* (Trad. J. Manuel Prieto) G. Gutemberg y Círculo de Lectores, Barcelona, 2.000, p. 45.

O estos otros versos, en los que se habla de la creación poética, identificándola con elementos de la naturaleza sensitiva, ahora “tempestades” y “rosas”

Oigo en el mundo tempestades,
brillan las lanzas de las Amazonas...
y yo -¡la pluma a galope! La sangre
de mi corazón bebieron dos rosas.¹⁵

Los elementos de la comparación son las “tempestades” con “-¡la pluma a galope!” (¿creación desbocada?) También aparece un tercer elemento en la comparación: “las lanzas de las Amazonas”, símbolo mítico muy usado y amado por las mujeres liberadas, muchas de ellas lesbianas, que reivindicaban genealogías femeninas, cuyos círculos intelectuales florecían en el París de principios del siglo XX. Se sabe que Marina tuvo amores con mujeres, a las que dedicó espléndidos versos, pero hablar de ello nos desviaría de nuestra lectura actual.¹⁶

El final del poema citado: “la sangre de mi corazón bebieron dos rosas”, podría interpretarse del modo siguiente: una de las rosas sería la Poesía (metáfora recurrente en la tradición), la otra podría ser la Vida. Creación y Vida que se interfecundan casi siempre en los escritos de la autora rusa. Dos rosas, poesía y vida, empapadas en la sangre de su corazón, que sugiere un rito sacrificial acorde con su pasión nunca saciada, atormentada hasta su suicidio final. En ella, desde sus escritos juveniles, siempre estuvo presente la muerte como posibilidad de redención, como acto de renuncia voluntario y querido. Así lo expresa en los siguientes versos de los últimos años de su vida:

No hacen falta oídos finos.
ni de sabios el mirar.
En este mundo de locos

¹⁵ Versos escritos en Moscú en 1916. *Op.cit, Antología*, Hiperión, p. 55.

¹⁶ La conexión podemos establecerla a partir de María Mercè Marçal, traductora del *Poema de la fi* de Tsvietáieva. La poeta catalana es autora, además, de una única novela, *La passió segons Renée Vivien*. En ella se recrea la vida y la obra de la poeta Pauline M. Tarn (Londres, 1877-París 1909), lesbiana y *femme damnée*, a la que desea rescatar de la “invisibilidad” impuesta a la literatura femenina por el orden patriarcal. De ello se hablará en el capítulo siguiente.

sólo vale –el renunciar.¹⁷

6.2. Correspondencia con Rilke: la ‘lirica epistolar’ como género

La breve, pero intensa correspondencia que mantuvieron los dos poetas, durante el verano de 1926, surgió de la manera siguiente. En 1899, en el primer viaje de Rilke a Rusia, va a visitar al joven profesor de la escuela de Bellas Artes Leonid Ósipovich Pasternak, llevándole unas cartas de recomendación de sus amigos alemanes, para que mediase en la presentación de Tolstói. Cumplido el encargo, se inicia una relación entre Pasternak y Rilke, que dura muchos años, con intercambio de cartas y envíos de libros. En el año 1925, el mundo cultural europeo celebra el quincuagésimo aniversario del gran poeta alemán. Entre las múltiples felicitaciones, había una conmovedora carta del amigo ruso, a la que responde en seguida. Estos hechos provocaron indirectamente la comunicación epistolar de Rilke con Borís Pasternak (el hijo de Leonid, que también era poeta), y a través de éste, con Marina Tsvietáieva.¹⁸

Los dos jóvenes poetas moscovitas, Marina Tsvietáieva y Borís Pasternak eran amigos, desde hacía tiempo, y ambos consideraban a Rilke como su mentor espiritual por su libertad e independencia creadora. A Borís se le ocurre la idea de hacerle un ‘regalo’ a ella, que consistía en ponerla en contacto con el poeta. Le escribe y Rilke (no sólo por su antigua amistad con su padre, sino también porque conoce su obra y le admira) atiende el requerimiento de Pasternak y escribe de inmediato a Tsvietáieva, enviándole, además, las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. Al final de la carta, sugiere un encuentro y habla de la “secreta felicidad” que ello le produciría, que se convertirá en el trágico *leitmotiv* de sus relaciones. Emocionada y con la pasión que la caracteriza, le contesta:

Rainer Maria Rilke

¿Puedo llamarlo así? Pues usted, poesía encarnada, debe saber que su nombre mismo es ya poesía. (...) Su nombre no rima con la actualidad: viene del pasado o

¹⁷ “¡Oh lágrimas en los ojos!”, (1939). *Op. cit.*, *Antología*, Visor, p. 158.

¹⁸ *Cartas del verano de 1926* (Trad. Selma Ancira), Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1993. En la amplia Introducción se explican todos estos pormenores.

del futuro, *de lejos*. (...) Usted no es el poeta que más amo (“más” implica ya una comparación). Usted es un fenómeno de la naturaleza que no puede ser mío, que no se ama, se comprende; o (no es todo aún): usted es el quinto elemento encarnado: la poesía misma; o (no es todo aún): usted es aquello de dónde nace la poesía.¹⁹

Tsvietáieva encuentra en Rilke la encarnación de su idea de poesía como lo más elevado y eterno. En diversas cartas (a Téskova y Borís. P.) le llama el “Orfeo alemán”. Orfeo, el poeta cantor, que desciende al Hades y vuelve a la tierra, es un tema querido por los románticos y por Rilke, posiblemente por su condición de intermediario entre los vivos y los muertos, personaje, pues, al que no parece afectar el tiempo. En la carta citada le dice a Rilke-Orfeo que “viene del pasado o del futuro” y es la fuente de “dónde nace la poesía”. Esta idea de la poesía como fundamento y principio atemporal del espíritu, que se manifiesta en el tiempo en forma de poetas “portadores”, le resultó tan cercana a Rilke, que sintió una gran afinidad espiritual con Tsvietáieva. En la dedicatoria de las *Elegías*, que le envía por indicación de Pasternak, le escribe la siguiente cuarteta:

Nos tocamos. ¿Con qué? Con aletazos;
hasta con lejanías nos rozamos.
Vive solo el poeta, y quien lo lleva
se encuentra a veces con quien lo llevaba.²⁰

En los dos primeros versos se trata el tema de la afinidad de los poetas, que se entienden incluso en la lejanía, no sólo en sentido espacial, sino temporal; ya que el poeta no vive en el hoy, sino en la eternidad. Y en los dos últimos versos está la idea del hombre portador del don poético, “el poeta dentro del hombre” que se encuentra “con quien lo llevaba” (otro poeta en otro momento, en otro lugar, en cualquier lugar o siempre).

Siguen una serie de cartas cruzadas, pero es ella la que le escribe a diario, construyendo un diálogo de enamorados, ya que para ella, aunque no lo conozca en persona, el “amor verdadero” es el de la fusión de las almas. Oigámosla, de nuevo:

¹⁹ *Op. cit.*, (9 de mayo, 1926) p. 142.

²⁰ *Idem*, p. 141.

Quando amo, no puedo y no quiero elegir (es un derecho vulgar y limitado). Tú eres ya el absoluto. (...) Amo al hombre-Rilke , que es más grande que el poeta (por más vueltas que le des el resultado será siempre el mismo: más grande), ya que él lleva al poeta (caballero y caballo; ¡jinete!), lo amo sin separarlo del poeta. ²¹

En el que vuelve a tratar el tema del hombre portador del poeta. En cuanto a la concepción del amor de Tsvietáieva está en sintonía con su idea, tratada con anterioridad, de la crítica al mundo contemporáneo, el de la mezquindad filistea, que prefiere “el mundo de los cuerpos” al “mundo de las almas”. Ella odia la concepción del amor “vulgar y corporal” y escribe sobre “el desamor al amor”. Esta concepción es similar al “amor intransitivo” (sin necesidad de respuesta), que Rilke desarrolla en las *Elegías*. Pero no podemos decir que lo tomase de él, ya que la poeta lo trata desde su juventud, antes de leer a Rilke y de que él lo concibiera.

En una carta a B. Pasternak habla del mar (*naturaleza sensitiva*, de nuevo) al que dice no amar por su inmensidad inabarcable e intransitable, y la posición de obligada inmovilidad contemplativa a que le obliga (“el mar es un monarca insaciable”, dice en otra carta). Toma al mar como espejo de su alma, en el que no desea ver reflejada un rasgo de su espíritu que debía odiar: la indolencia.

Borís, pero hay algo: yo no amo el mar. No puedo. Tanto espacio, y no se puede caminar. Eso por un lado. Él se mueve y yo lo contemplo. Eso por otro. Borís, esto viene a ser la misma escena, es decir, mi obligada y evidente inmovilidad. Mi inercia. Mi (lo quiera yo o no lo quiera) tolerancia. ¡Y por la noche! Frío, lento, invisible, hostil, lleno de sí –¡como Rilke! ²²

Atenderemos a sus últimas palabras relativas a Rilke. Ha comenzado el malentendido entre ellos. Rilke, posiblemente agobiado por el aluvión de cartas, le advierte de sus escasas fuerzas para responder (moriría siete meses después de la carta citada con anterioridad, el 2 de enero de 1927 de leucemia), que la

²¹ *Idem*, (13 de mayo, 1926), p. 160.

²² *Idem*, (23 de mayo, 1926), p. 197.

susceptibilidad de Tsvietáieva interpreta como indiferencia y desinterés. Así se lo expresa a su amigo Borís:

Yo te diré que Rilke está saturado, que no necesita nada, ni a nadie, tampoco de la *energía*, que siempre atrae: distrae. (...) Este encuentro ha sido para mí una llaga, un golpe en el corazón. Sobre todo porque él tiene razón (no es su frialdad, es la frialdad de la divinidad protectora que hay en él).²³

A pesar de ello Marina lo entiende y se identifica con él, por “la divinidad protectora que hay en mí” (sigue diciendo en la carta), que le hace recluirse, en ocasiones, por la necesidad de concentración y soledad que la tarea de poeta le exige (sabemos que Rilke la llevó al extremo). Pero todavía el 8 de junio de 1926, Rilke escribe una breve nota a la poeta, en la que le habla de su malestar físico, pero usando las pocas energías que le quedan para la creación, le hace el regalo de una última Elegía, con una dedicatoria explícita: “**A Marina**”, prueba de su reconocimiento como hermana del alma, en su empleo del “nosotros” (los poetas). Finaliza con estas excepcionales palabras:

Oh cómo te entiendo, flor femenina del mismo
arbusto imperecedero. Cómo me avento al aire de la noche,
que a no tardar te rozará (...)
Tampoco en el tiempo menguante, tampoco en las semanas del cambio
nadie nos ayudará más a alcanzar la plenitud, nadie sino
nuestro propio paso solitario sobre el paisaje insomne.²⁴

No sólo en el caso de este intercambio epistolar, sino en todos los casos en que escribe a sus otros amigos poetas, provoca en ella un estado extasiado, por las “afinidades electivas” (Goethe) con la comunidad de espíritus creadores. La epístola tiene para ella reminiscencias románticas, es “como una forma de comunicación fuera del mundo, menos perfecta que el sueño pero sujeta a las mismas leyes”²⁵.

²³ *Idem*, (22 de mayo, 1926), p. 182.

²⁴ Incluido en *Elegías de Duino y Sonetos a Orfeo* (Trad. Eustaqui Barjau y Juan Parra, al que corresponde la *Elegía*) Círculo de Lectores, Barcelona, 2.000, p. 313.

²⁵ Carta a B. Pasternak de un período anterior, del 19 de noviembre de 1922. *Op. cit.* p. 77.

Daba a la carta un rostro literario, la convertía en obra de creación, en la que depositaba y derramaba la pasión y los anhelos de su alma. Por estas razones podría ser denominada *lirica epistolar*, un género particular creado por ella, fuera de los cánones oficiales y cotidianos del género carta.

6. 3. *El poema del fin, o la muerte del amor*

En el año 1924, Tsvietáieva escribió, en sólo cuatro meses y con una fuerza de torrente, el *Poema del fin*. La denominación de “poema” tiene una significación especial en la tradición rusa. Se refiere, en principio, a una composición larga y en verso, que se solía aplicar a las narraciones de hechos históricos o legendarios, como el *Mahabarata* hindú o las dos epopeyas griegas inmortales *Ilíada* y *Odisea*. O en suelo ruso, a los relatos largos en verso, como el *Poltava* de Pushkin, o *El demonio* de Lérmontov. Lo que parece común a todas estas producciones poéticas es que se refieren a sucesos históricos de relevancia para un país, o lo que se entiende como el destino de un pueblo. En el siglo XX, sin embargo, es común en los autores rusos que el “poema” se refiera a las vivencias personales de unos personajes, desligadas de cualquier referencia histórica.²⁶ En este sentido hemos de entender el Poema de Tsvietáieva.

El *Poema del fin* narra un asunto, aparentemente insignificante, que probablemente todos habremos vivido en alguna ocasión: la ruptura de dos amantes. Los amantes aparecen representados en los versos como *El* y *Ella*, o con un *Tú* y un *Yo*, cuando toma la palabra el yo poético, que en casi todas las ocasiones es femenino. La pareja protagonista del drama del amor y del desamor aparece sin nombres, apenas sin referencias externas. No sabemos la edad que tienen, ni a qué se dedican, ni su estado civil, y apenas ofrecen indicios de su manera de pensar y encarar la vida. Lo único que nos dejan entrever los versos es que parecen escritos al mismo tiempo en que se desarrollan los acontecimientos. Pero esta sincronía no tiene nada que ver con unos sucesos históricos determinados, porque aunque narren unas vivencias concretas y singulares, dan el

salto a lo universal y se convierten en patrimonio de la humanidad. ¿Por qué? Porque abarcan todo tiempo y lugar al describir una historia de amor y muerte, de la muerte del Amor.

La propuesta de interpretación que ofrezco es que la ***Muerte del Amor*** es el “contenido de verdad” del Poema. Este concepto lo tomo de la teoría crítica de Walter Benjamin ²⁷, que habla de un “contenido aparente” (narración de la vida de los personajes, que aparece en la superficie) y un “contenido de verdad”, que está debajo y hay que descubrir. Los metafísicos hablarían de la esencia o la substancia y los lacanianos lo leerían desde su univocidad categorial del significante.

El Poema describe el paseo de los amantes, hasta las afueras de una ciudad. El paseo dura unas horas, desde las seis menos cuarto de la tarde, hasta la noche. En ese breve espacio de tiempo acontece todo el drama, que se desarrolla a lo largo del poemario, en el que los sucesos externos son escasos, ya que todo ocurre en el espacio interior del alma de la amante-poeta.

La protagonista, *Ella*, va observando con avidez las actitudes, las miradas, los gestos y algunas palabras –parcas, de *Él*, a lo largo del paseo por el muelle que lleva hasta el mar. Estos hechos externos van siendo transmutados en versos, a la vez que van sucediendo. Esta es la estructura de la narración, en la proporción de uno (la exterioridad) a siete (el espacio interior, lírico, de la protagonista).

El Poema está dividido en catorce capítulos, como una novela o narración, en la que intuimos un argumento, que se va desarrollando a través de una serie de momentos, a los que denominaré ***figuras***. Propongo hacer un recorrido por algunos de los capítulos e ir observando como esas *figuras* van constituyendo una ***escenografía***, escenografía interior de los sentimientos de la heroína del drama. Entiendo el término *figura* en un sentido similar al propuesto por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, como momentos del itinerario de la consciencia en su devenir por distintas épocas históricas. Pero separándome de Hegel, considero a cada figura no como negación del momento anterior, y por tanto, consecutiva, sino que puede hacer su aparición de manera simultánea. Cada figura está constituida

²⁶ Véase la *Introducción* del crítico ruso Efim Etkind, uno de los especialistas en la obra de Tsvietáieva. *Poema de la fi* (Trad. de Mónica Zgustová y versión de **Maria Mercè Marçal**), Edicions, 62, Barcelona, 1992.

por una constelación de elementos, en la que los protagonistas son siempre *Ella* y *Él* guiados, embebidos de sentimiento amoroso o desengañado (la interioridad), sobre un fondo o coreografía de elementos externos (escasos).

(He de hacer el inciso de que citaré los versos en catalán, ya que Maria Mercè Marçal ha hecho una extraordinaria versión, al lado de la traductora Monika Zgustováá, y yo no osaría modificarla).

El **capítulo 1** se abre con la **1ª figura** o escena de la **cita**.

Ell, al lloc establert, figura

Del destí

-Tres quarts. Puntual, oi? –Talment

La mort en punt.

Massa lleuger el seu capell

Voleia amunt.

El repte, a cada pestayna.

Y al llavi clos.

Y en el gran gest de salut, massa

*Desimbolt,*²⁸

El único elemento externo es la puntualidad de *Él -Tres quarts. Puntual, oi?*; el resto son las vivencias de ella ante la observación de sus gestos desenvueltos, demasiado banales para la transcendencia del encuentro, que será el último. Nos encontramos, pues, ante una **2º figura**, que llamaré de la **sospecha**, y que irá apareciendo también en capítulos posteriores. También están presentes en estos primeros versos dos temas claves, que son el “destino”, del que ya conocemos la importancia que tenía para Tsvietáieva y la “muerte”. Más adelante comprobaremos que no se trata de la muerte de los protagonistas, sino de la muerte o el fin del amor. Termina este primer capítulo con los versos:

²⁷ *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (Trad. Yvars y Jarque), Península, Barcelona, 1988.

*En ment: amor, amor. –Saps l’hora?
--Les set, no encara.
Podem anar al cinema... Vols? a....
Esclat: A casa!*

Parece que el encuentro no da mucho de sí y *Ella*, para salvar la situación, propone ir al cine, pero *Él* rehúsa “A casa!”

En el **capítulo 2** vuelve a aparecer el símbolo de la casa:

*Ai, febrós desvarieig,
Germà meu en la disbauxa!
Tothom per sortir es deleix
I només tu dius –a casa!*

*Caball que estreba el ronsal—
Amunt!—La corda a bocins.
--No hi ha casa en aquest tram.
--Sí, a tres passes d’aquí:*

*La casa dalt la muntanya.
--Més amunt?—Més: al capcer.
Finestra a frec de teulada.....*

En este diálogo se muestran rasgos de la personalidad de *Ella*, que trasciende la pura literalidad de las palabras y entiende la casa en sentido simbólico, como refugio elevado al ideal. Sin embargo, *Él* se atiene a la pura literalidad, ya que la casa en la que viven está cerca, “ a tres pasos”.

En el **capítulo 3** aparece el símbolo del “agua”, que creo poder interpretar como una primera alusión a la muerte, metaforizada en imágenes lúgubres y siniestras: “*l’aigua –franja de metal*” (que sugiere la quietud de lo inerte), “*Acer de lúgubres viratges*” (en referencia al viraje definitivo, de lo vivo a lo muerto) .

*I ara el moll –Veus? M’agafo a l’aigua
Com al més sòlid estintol.*

²⁸ *Op. cit.*, p. 23.

*Jardins penjats –verdor enjoiada-
De Semíramis, com un do!*

*A l'aigua –franja de metal,
Acer de lúgubres viratges-
M'agafo fort, com la cantat
Al llibret, com a negres tàpias*

*El cec...!, doncs, no em tornes res?
No em sents? –M'inclino a la benigna
Consoladora de la set.²⁹*

Paseo por el muelle (espacio exterior), *Ella* camina al lado de *Él* y lo que cuenta son sus vivencias internas de mujer desesperada. No pronuncia la palabra suicidio, pero piensa en la muerte como cómplice, dirigiéndose mentalmente al agua como “la benigna, la consoladora de la sed”. Al final del capítulo aparece una alusión a la **ruptura** de los amantes, **3ª figura**, que se repetirá a lo largo de todo el Poema.

*Tu i jo bé hauríem...
(Tremolor)
-- Ara. I en tindrem el coratge?*

Que es similar al final del **capítulo 4**, en el que la palabra clave, “ruptura”, sigue estando elidida.

*-- Tu i jo bé hauríem de parlar,
Ara. I en tindrem el coratge?*

En el este capítulo parece invertirse la estrategia estética de transformar lo exterior en interior. Ahora describe un ámbito de relaciones e imágenes del espacio de lo visible emparentadas con lo **mezquino**, **4ª figura**:

²⁹ *Idem.*, p. 31.

*Pà.lida onada de boira
Com vel de gasa surant.
Hiperdens, hiperfumós
I més, hipersorollós!
S' ensuma un neguit salaç,
Foll: conxorxes, comareig,
Entrellats comercials
I a les galtes, coloret.*

*Solters amb anells al dit,
Vells de juvença, sublims,
Hiper-riuen, s' hiperburten
I, més, tots hipercalculen! (...)
...Tràfiques comercials,
I a les galtes, coloret.³⁰*

Podemos aplicar la metáfora del *péndulo poético* de Valery, oscilación rítmica y armónica entre el sonido y el sentido. El *sonido* de los versos tiene un tono desenfadado, que sugiere una iconografía de motivos de feria. El *sentido* sería que lo que se trafica son los intercambios amorosos. Más adelante dice: “*Oh noccs comercials!*”. Y todo ello en medio de una falsa algaraza, resaltado por el estribillo repetido en todas las estrofas “*I a les galtes, coloret*”, que alude a la hipocresía de las relaciones. Porque el “contenido de verdad”, es decir, en el transfondo están: el cálculo, el comercio mezquino, las estrategias del más ínfimo nivel. Todas estas imágenes le son sugeridas a *Ella* como la representación de la interioridad del amado, de *Él*, con lo cual parece invertida, como decía, la exterioridad y la interioridad.

En el **capítulo 6** la mujer le reprocha a *Él*, en su reflexión interna, que los hombres suelen confiar a las mujeres el honor sangrante de decir la última palabra en la relación, volviendo a aparecer la **figura 3ª** de la *ruptura*:

³⁰*Idem.*, p. 35.

(...) *Y ell no ho deia.*
(Sí, quan sabeu a punt el tren,
El trist honor de la partença,
Com una copa, el confieu

A les dones...) –Deu ser follia?
O malentès? (Ai, mentider cortés ³¹

Y más adelante, aparece, de nuevo, la imagen fundacional de la “muerte del amor”, en las metáforas de las “sombras” y “el ataúd”:

Un per l’altre –només som ja
Ombres...). Clavat és l’últim clau,
No, l’últim vis, car és de plom El taüt- ³²

En el **capítulo 7**, la imagen es clara, definitiva:

Coassassins esparverats.
Errem. (Per víctima –l’Amor.) ³³

Y en los versos que mostraremos a continuación creo poder interpretar que se expresa la *naturaleza sensitiva*, ya que el río llora, reflejando la tristeza de su alma atormentada. Asimismo el cielo comparte el mismo estado de ánimo y no deja brillar en su esplendor la luna, mitificada gracias a la alusión al rey Salomón.

Després --- el moll. El darrer. Fi.
Descompartits i sense mans
Com dos veïns renyits seguim
D’esma. Del riu -- un plor sobtat.

Jo llepo la borbolejant
Sal de mercuri sense por:

³¹ *Idem*, p. 45.

³² *Idem*, p. 47.

³³ *Idem*, p. 55.

*Avui, el cel no fa brillar
La gran lluna de Salomó.*³⁴

En el **capítol 8** apareix un intent de tornar a la situació amorosa anterior, en la metàfora del “puente”, entre la vida i la **muerte (del Amor)**, acompanyat de los símbols clàssics de Caronte i la laguna del Leteo.

*El dar-rer pont.
(No et deixaré la mà. Per gatge
L'agafo fort!)
El darrer pont, darrer peatge.*

*L'ai—gua i el cel.
Per a la mort els sous comptava.
Pas del Leteu:
Caronte bé vol la seva paga.*³⁵

Y també apareixen imatges infantils, en la **figura 5^a** de la necessitat de **protecció**:

*Em faig un niu.
Tebi és el flanc, -- M'hi arraulia*³⁶

Que continua en el **capítol 10**, con la **6^a figura** de la **nostalgia**:

*-El nostre carrer! –No pas ara!
-I quants cops hem..! –Ja no som pas
Nosaltres..-Per l' oest demà
Sortirà el sol _Guerra a Javhè
Mourà David! –Quina serà
La nostra gesta, doncs? –Trenquem.*³⁷

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Idem*, p. 59

³⁶ *Idem*, p. 61.

³⁷ *Idem*, p. 73- 75.

El espacio interior de una ruptura de una pareja anónima, se amplía hasta convertirse en un espacio que lo abarca todo, con las referencias bíblicas de “guerra a Javhé y muerte de David”. El resultado es una gesta universal: el rompimiento o *muerte del amor*. Pero, en el **capítulo 13**, sucede algo inesperado, *Él*, que parecía cínico e incluso brutal, muestra su otra cara humana:

*...Que tinc llàgrimas-
No pluja –a la mà.* ³⁸

El llanto masculino es definido como “brutal”. Y parece que la posición de superioridad de *Él* ahora se invierte, y termina en el **capítulo 14** con el **triunfo** (7^a **figura**) de *Ella*, ya que justifica su sentimiento por el amado. Y las lágrimas de *Él* se transforman en

*Perles --que he de lluir
A la meva corona!* ³⁹

Las últimas palabras del Poema son imágenes del hundimiento de un barco, metáfora del Amor , en el mar, símbolo de la Muerte:

*Vinclat i sol i fosc
-Sense rastre, silent-
En mar de boira es fon-
Com s’ enfonsa un vaixell.* ⁴⁰

El Poema del fin acaba con esta imagen majestuosa, que sugiere la inexorabilidad del destino: se hunde, sin dejar rastro de sí, la frágil embarcación del *Amor* en el mar en tinieblas de la *Muerte*.

³⁸ *Idem*, p. 89.

³⁹ *Idem*, p. 93.

⁴⁰ *Idem*, p. 95.