

### 13. TSVIETÁIEVA, la poesía como vocación y destino

Entender y vivir la Poesía como destino ineludible podría ser el hilo conductor de la serie de los extraordinarios hombres y mujeres poetas que hemos venido tratando hasta el momento: Safo, Novalis, Rilke y Rimbaud. En todos ellos vida y obra son inseparables.

La poetisa Safo no habría podido entender su existencia, en el mundo recoleto de mujeres entre las que vivió, más que como un servicio a las Musas. Su vida, en el círculo femenino que dirigió en la lejana Mitilene, la dedicó 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 del poeta romántico Novalis es similar, ya que todos los actos de su vida y de su quehacer poético (fundidos) iban encaminados a transformarse en signos, en manifestación del espíritu. Pero su vocación no fue la vida, en ella se sintió como un “Egregio Extranjero”, sino la Noche y la Muerte. La desaparición prematura de su amada Sophie, transubstanciada en figura de un ideal espiritual y eterno, fue la causa de su obra, de su vida y de su muerte, también temprana. En los *Himnos a la Noche* encontramos plasmados esos ideales de reconciliación vida-muerte, superadores de las limitaciones temporales y terrenas.

Rimbaud, el poeta maldito, el rebelde, el crápula, provocador y bohemio encarnó todas estas figuras iconoclasticas en su manera de vivir, o en su defecto, en el espacio imaginario de su creación. Su temprana deserción de la escritura trajo pareja su repulsa de la vida, ya que él mismo se ofreció en holocausto como materia de experiencia para ambas.

La obra poética de Rilke, según sus propias palabras, fue experimentada como un mandato o destino ineludible para poder transitar por la vida. En épocas de esterilidad creadora se consideraba deudor para consigo mismo y para con el mundo, se sentía “peor que muerto”. Su desamparo existencial y su vida errante sólo lograban encontrar cobijo “en lo que siempre permanece”, es decir, en el canto.

¿Qué conclusión podría sacarse de las experiencias descritas? Que los grandes 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 (1892-1941) 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.<sup>1</sup> 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 ‘lirica 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”.<sup>2</sup> 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. 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, el lector, lectora, 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 circunstancias adversas, su potencia creadora nunca decae. Citaré unos primeros versos:

*...Todos los mantos  
quitándome, -¡me crezco en la privación!*<sup>3</sup>

Intentaré documentar, a continuación, la interpretación que propongo de la poeta, siendo consciente de que toda interpretación es tentativa, puesto que

---

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

<sup>2</sup> M. Tsvietáieva, *Antología* (Trad. J. Luis Reina), Visor, Madrid, 1997, p. 8.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 126.

intenta explicar lo inexplicable: el enigma del arte. Para esta tarea (contradictoria e imposible de suyo) de “comprender”, reconstruiré (con concisión), 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. Esto era debido a 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, haciendo suya la máxima evangélica: “Quien no esté con nosotros está contra nosotros”. 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 *Requiem*, poema estremecedor de denuncia de las cárceles de Petersburgo durante el terror stalinista y que circuló clandestinamente en copias manuscritas. 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 Mandelshtam 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 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 Alia<sup>4</sup> (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.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Diminutivo de Ariadna, que fue su mejor amiga y confidente durante toda a su vida.

<sup>5</sup> 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.

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, o en la providencia divina (identificados por Shelling, como recordaremos, y también por los artistas románticos) como una incapacidad para la acción, en el caso de nuestra poeta. 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.(...)*

*A los labios pagaba alto tributo,  
sobre las tumbas rosas derramaba...  
Pero al vuelo me detuvo  
la dura mano del destino. <sup>6</sup>*

En 1922, ya en el exilio, en Berlín, en un escrito en homenaje de 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”.<sup>7</sup> 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! <sup>8</sup>*

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

<sup>6</sup> *Antología poética* (Trad. Lola Díaz y versión de Severo Sarduy), Hiperión, Madrid, 1998, p. 53.

<sup>7</sup> *Op. cit.* Visor, p. 131. En alemán en el original.

<sup>8</sup> *Idem*, Versos de 1920, “¡Sé que moriré al arrebol!”, p. 91.

vocación de poeta. No deja de escribir, su energía creadora parecía multiplicarse. Los versos le llegaban como un huracán, como una fuerza de la naturaleza, “pues el camino del cometa –es el camino del poeta”.<sup>9</sup>

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 lectores y eventuales intérpretes, nos sentimos arrastrados a plantearnos, con ella, los mismos eternos interrogantes radicales. Interrogantes que son propios de los filósofos, que celebran sus ‘bodas románticas’ con los poetas, con los que comparten la misma ‘alta misión’ de la búsqueda de fundamentos. Pero nosotros, en la contemporaneidad bárbara y despiadada del “nuevo orden mundial” impuesto por el amo norteamericano, surge la sospecha de si aún hoy es posible tal búsqueda de fundamentos. Y en cuanto al destino, no nos sirve tal explicación transcendental, por más que el citado amo se presente como tal, destino, en todo caso, siniestro.

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

Marina Tsvietáieva 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. Y debido a su carácter autodidacta e independiente, interpretó a su manera las ideas e inclinaciones de esta época neorromántica, anterior a la Revolución de Octubre, que ella ni entendió ni aceptó. Así pues, su espíritu se sintió identificado con el *páthos* de rebelión contra el predominio de la razón sobre los sentimientos, y de 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

---

<sup>9</sup> *Idem*, “El Poeta” (1923), p. 119

heredan del *Timeo* platónico. Para el filósofo griego, el “Alma del mundo”, principio de movimiento y vida, le hace concebir el mundo como un “Viviente inteligible”, “Modelo eterno” a semejanza del “Mundo de las Ideas”. 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”.

Identificación que fue teorizada en el *Sistema del idealismo transcendental* de Schelling, cuyo primer principio era que, en el origen, el espíritu formaba un todo con la naturaleza. Tampoco tenemos noticia de que leyese a este filósofo, pero al ser considerado como paradigma por los románticos y por la proximidad con su admirado poeta Hölderlin (y en este caso sí sabemos que lo leía con asiduidad), nos permite suponer una recepción en su obra. En ella aparece como tema primordial la naturaleza, 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 de la noche)*<sup>10</sup>

En la 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!*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 129.

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”.

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.*<sup>12</sup>

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.

\*\*\*

Veamos aún otros versos en los que hemos encontrado hermosos ejemplos de la naturaleza sensitiva, de la que hablaba :

*¡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.*<sup>13</sup>

Dos elementos de la naturaleza, los ríos y las piedras aparecen personalizados. El “se” reflexivo, -“se vuelven”-, apunta a una mayor consciencia de los ríos,

---

<sup>12</sup> *Op.cit, Antología, Hiperión, p. 63.*

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

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* (1.939), 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.<sup>14</sup>

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, o dos espejos, 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.

O estos otros versos, en los que se habla de la creación poética, haciendo un uso metafórico de elementos de la naturaleza, 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.*<sup>15</sup>

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 interpretación actual.<sup>16</sup>

---

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

<sup>15</sup> Versos escritos en Moscú en 1916. *Op.cit, Antología*, Hiperión, p. 55.

<sup>16</sup> La conexión podemos establecerla a partir de Maria 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.

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”. Vida y creación 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  
sólo vale –el renunciar.*<sup>17</sup>

### 13.2. 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.<sup>18</sup>

Los dos jóvenes poetas moscovitas 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 la 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

---

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

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

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 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; o (no es todo aún): usted es aquello de dónde nace la poesía.<sup>19</sup>

Tsvietáieva encuentra en Rilke la encarnación de su ideal 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,<sup>20</sup> 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 que “viene del pasado o del futuro” y es la fuente de “dónde nace la poesía”. Esta idea de la poesía como 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.<sup>21</sup>

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” (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:

<sup>19</sup> *Op. cit.*, (9 de mayo, 1926) p. 142.

<sup>20</sup> Ver 8. 3. del tema dedicado a Rilke.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 141.

Cuando 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.<sup>22</sup>

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 de la misma época a Borís.P. establece una comparación entre el mar (naturaleza sensitiva) y el amor. Reza así:

Borís, acabo de regresar del amar y he comprendido una cosa. Constantemente, desde el día en que *por primera vez no lo amé* (en la infancia lo amaba, como amaba el amor), intento amarlo, con la esperanza de haber madurado, de haber cambiado o de que sencillamente de repente comience a gustarme. Exactamente como sucede con el amor. (...) Y esa inesperada beatitud que olvidas apenas has salido (del agua, del amor). Lo apunté mientras estaba a la orilla del mar para después decírtelo: hay cosas que producen en mí un constante estado de rechazo: *el mar, el amor*.<sup>23</sup>

Observamos el substrato autobiográfico presente en su obra, y también esa pasión extrema tanto en sus *filias* como en sus *fobias*. En cuanto a las razones del rechazo, apunta al estado de “beatitud” falsa, por lo efímera y porque no puede ser reconstituida, y que ella ha de desdeñar porque los únicos objetos de su interés serían aquellos que pudiesen emparentarla con lo eterno.

En otra carta, dos días antes, ya había tratado el mismo tema y los motivos que arguye en contra del mar son: 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). Y podríamos interpretar también, quizás, que el mar es el espejo de su alma, y en la naturaleza 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.

---

<sup>22</sup> *Idem*, (13 de mayo, 1926), p. 160.

<sup>23</sup> *Idem*, (25 de mayo, 1926), pp. 202-203.

Mi (lo quiera yo o no lo quiera) tolerancia. ¡Y por la noche! Frío, lento, invisible, hostil, lleno de sí –¡como Rilke!<sup>24</sup>

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 el 2 de enero de 1927 de leucemia), que la 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).<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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”<sup>27</sup>. 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.

<sup>24</sup> *Idem*, (23 de mayo, 1926), p. 197.

<sup>25</sup> *Idem*, (22 de mayo, 1926), p. 182.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Carta a B. Pasternak de un periodo anterior, del 19 de noviembre de 1922. *Op. cit.* p. 77.

Por estas razones podría ser denominada *lirica epistolar*, un género particular creado por ella, fuera de los cánones oficiales y cotidianos del género carta.

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

En el año 1924, Tsvietáieva había escrito, 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 que es una composición larga y en verso, que se solía aplicar a las narraciones de hechos históricos o legendarios, como el *Mahabharata* hindú o las dos epopeyas griegas inmortales *Iliada* y *Odisea*, o a composiciones posteriores como la *Chanson de Roland* o *Los Nibelungus*. 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.<sup>28</sup>

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<sup>29</sup>, 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

---

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (Trad. Yvars y Jarque), Península, Barcelona, 1988.

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 de catorce capítulos, en los que los sucesos externos son escasos, ya que todo ocurre en el espacio interior del alma de la amante-poeta.

Creo que la autora, conocedora de la obra de su admirado Rilke, es posible que tuviera presente un aspecto esencial de su teoría poética. Me refiero a la conocida metáfora de las abejas (de la que se habló en el capítulo anterior) en la que describe la labor del poeta:

*Nous butions éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.*

*Libamos perdidamente la miel de lo visible para acumularlo en la gran colmena de oro de lo Invisible.*

La tarea consiste en observar con atención todo lo *visible* (los acontecimientos externos) y transmutarlos en el espacio interior del canto en lo *invisible*.

Así sucede a lo largo de todo el Poema. La protagonista, *Ella*, va observando con avidez (“*libando*”) 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, a la vez, elaborados y depositados en la “*colmena de oro*” de sus versos. Esta es la estructura de la narración, en la proporción de uno (la exterioridad) a siete (el espacio interior, lírico, de la protagonista).

Propongo hacer un recorrido por algunos de los capítulos del Poema, e ir observando una serie de las que llamaré *figuras* que 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. 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 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.

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

El capítulo primero se abre con la *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,<sup>30</sup>*

El único elemento externo es la puntualidad de *Él*, "figura del destí" 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 ante una segunda figura, la figura de la *sospecha*, que irá apareciendo 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.

En el capítulo tres 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 la viraje definitivo, de lo vivo a lo muerto) . Oigamos los versos:

*I ara el moll –Veus? M'agafo a l'aigua  
Com al més sòlid estintol.  
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...I, doncs, no em tornes res?  
No em sents? –M'inclino a la benigna  
Consoladora de la set.<sup>31</sup>*

---

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>31</sup> *Idem.*, p. 31.

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, nueva figura, que se repetirá a lo largo de todo el Poema. Dicen así:

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

Que es similar al final del capítulo cuatro, 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 capítulo cuatro 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*, nueva figura:

*Pàl.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 joventça, sublims,*  
*Hiper-riuen, s’hiperburlen*  
*I, més, tots hipercalculen! (...)*  
*...Tràfiques comercials,*  
*I a les galtes, coloret.*<sup>32</sup>

El tono desenfadado sugiere una iconografía de motivos de feria, pero 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 en el transfondo están: el cálculo, el comercio mezquino, las estrategias del más ínfimo nivel. Todas estas imágenes

---

<sup>32</sup>Idem.,p. 35.

le son sugeridas 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 seis 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, figura de la *ruptura*:

(...) *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)*<sup>33</sup>

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-*<sup>34</sup>

En el capítulo siete, la imagen es clara, definitiva:

*Coassassins esparverats.*  
*Errem. (Per víctima –l’Amor.)*<sup>35</sup>

En el ocho, aparece un intento de volver a la situación amorosa anterior, en la metáfora del “puente”, entre la vida y la muerte (del Amor), acompañado de los símbolos clásicos de Caronte y la laguna del Leteo. Y también aparecen imágenes infantiles, en la figura de la necesidad de *protección*.

*Em faig un niu.*  
*Tebi és el flanc, -M’hi arraulia*<sup>36</sup>

Que continúa en el capítulo diez, con la 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.*<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>37</sup> *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 trece, sucede algo inesperado, *Él*, que parecía cínico e incluso brutal, muestra su otra cara humana:

*...Que tinc llàgrimas-  
No pluja –a la mà.*<sup>38</sup>

El llanto masculino es definido como “brutal”. Y parece que la posición de superioridad de *Él* ahora se invierte, y termina con el *triunfo* (nueva figura) de *Ella*, ya que justifica su sentimiento por el amado. Y las lágrimas de *Él* se transforman en “perlas que ha de lucir en su corona” (de *Ella*). 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.*<sup>39</sup>

*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*.

---

<sup>38</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 95.