

Orfeo perdió a Eurídice antes de la boda

Tania Ganitsky

Tesis para optar por el título de Magíster en literatura

Directoras: Francia Elena Goenaga y María del Rosario Acosta

Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Bogotá, mayo de 2013

Tabla de contenido

Las grandes preguntas.....	3
1. La mirada prohibida.....	9
2. Una poética de la pérdida.....	28
3. Un defecto ético.....	45
Las pequeñas respuestas.....	67
Bibliografía.....	72

Las grandes preguntas

En *El poeta y el tiempo* (1932) de Marina Tsvietáieva (1892-1941) se incluye su “Respuesta a un cuestionario” imaginario. Lo escribió como una suerte de hoja de vida para buscar trabajo; hasta el día de su muerte estuvo buscando trabajo. En este corto texto escribe: “Influencias principales: – por el lado materno: la música, la naturaleza, la poesía, Alemania. La pasión por el judaísmo. *Heroica*” (12). Si yo hiciera un cuestionario semejante escribiría: “Pasiones principales: – por el lado atento: el cine, la poesía, Rilke. Los silencios del judaísmo. *Tsvietáieva y su Pushkin.*” Sus influencias han afectado mis pasiones y mis influencias me han acercado a sus pasiones. Por esto, *Orfeo perdió a Eurídice antes de la boda* es, ante todo, un escrito que nace de una pasión personal. Y también es el deseo de compartir esta pasión.

Marina Tsvietáieva es una poeta importante: es una poeta víctima y testigo de su tiempo; es una poeta amante, *heroica*, pobre y suicida; una poeta que habló los idiomas de diferentes países, sueños y literaturas; incluso, dicen que sabía hablar la lengua del gesto del que habla Rousseau en su *Discurso sobre el origen de las lenguas* (comprobado a partir de su uso del guión y de la rima). Imagino que su sensibilidad fue el umbral que le permitió aprender todas estas lenguas: más allá de las palabras ella encontró lenguaje –en el sentido en que me lo enseñó Tomas Transtömer: “Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve./Lenguaje, pero no palabras”.

La primera vez que a mí me pareció importante fue en el D.F., donde por casualidad entré a una librería y encontré la traducción que Selma Ancira publicó de *Mi Pushkin* para Ediciones Sin Nombre en el 2008. Reconocí el nombre de esta poeta porque Paul Celan escribió *Aureola de cenizas* en memoria de su trágica muerte (“En la cuerda/vertical del

aliento, entonces/más alto que arriba/entre dos nudos de dolor, mientras/blanca/luna de Tártaros ascendía hasta nosotros,/ ahondé en ti y en ti”.(235)) y también hizo famoso uno de los versos de *Poema del fin* (1924): “todos los poetas son judíos”, al usarlo como epígrafe del poema *Y con el libro de Tarusa*. Tarusa es un pueblo cercano a Moscú donde la familia acomodada de Tsvietáieva tenía una casa de verano, ella pasó allí largas estancias durante su infancia. Compré el libro y lo leí esa tarde; poco tiempo después lo leí una mañana en Bogotá, y después otra.

Creo que desde entonces lo que más me conmueve de ese ensayo literario y autobiográfico es su tono, que vacila entre lo tierno y lo criminal:

Y todo el asunto radica en que, por naturaleza, yo amaba al lobo y no al corderito, y en ese caso no se podía amar al lobo porque se había comido al corderito, pero yo, al corderito, no lo podía amar – aunque se lo hubieran comido y fuera blanco blanco –, no conseguía sentir amor, como nunca he conseguido nada con los corderos.

“Dijo y al bosque profundo se llevó al cordero” (*Mi Pushkin* 32).

En general, creo que las obras que me asombran de Tsvietáieva tienen este matiz: llevan el cordero al *bosque profundo* con un lenguaje tierno y perverso; y aunque seas el lobo o el cordero no vuelves a salir de allí. Tsvietáieva sin duda estaba de parte de los lobos a causa de sus propios instintos, que siempre estuvieron en solidaridad con la manada. Sin embargo, con esto no quiero sugerir que estuvo comprometida con el Ejército rojo:

No quiero servir en el Ejército rojo. No puedo servir en el Ejército rojo. Lo primero indica: “¡podría, pero no quiero!” Lo segundo “¡Quisiera, pero no puedo!” ¿qué es más importante: no poder perpetuar un crimen o no querer perpetuar un crimen? En

no poder se concentra toda nuestra naturaleza, en no querer nuestra voluntad consciente (*Locuciones 27*).

Quiero decir, más bien, que los lobos de la manada de Tsvietáieva son los marginados (de cualquier tiempo, sistema político, económico, histórico, artístico y social).

Al estallar la Revolución Bolchevique, su esposo Sergei Efrón se alistó en el Ejército blanco, unos años después se pasó al rojo y después lo traicionó. Por su parte, la poeta nunca tomó un partido ni se suscribió a una ideología política. En la “Respuesta a un cuestionario” escribe: “Mi primer encuentro con los Revolucionarios fue en 1902-1903 (los emigrantes), el segundo fue en 1905-1906 (En Yalta, con los socialistas revolucionarios). Nunca hubo un tercero” (12). Así, ella más bien fue un testigo poco silencioso de la miseria y de la muerte de su tiempo que se preocupó, sobre todo, porque su familia sobreviviera las nefastas consecuencias de la Revolución (“Mi sentido de propiedad”, dice en el mismo cuestionario, “se limita a mis hijos y a mis cuadernos de trabajo” (16): al final fueron asesinados su marido y dos de sus hijos, sólo la hija que rescató su obra sobrevivió la experiencia de un campo de trabajo). Sin embargo, las actividades políticas de su marido hicieron que la mayoría de escritores contemporáneos la excluyeran de los círculos literarios y le negaran su apoyo cuando buscaba trabajo o alguna ayuda económica. Fue así que, mientras perdía a su manada personal, nació su solidaridad con una manada de lobos literarios como Mandelstam, Pasternak¹, Pushkin, Orfeo, Ofelia y Gertrudis la reina de Dinamarca (madre de Hamlet), entre otros.

De tal modo, aunque en su momento la obra de Marina Tsvietáieva fue considerada políticamente incorrecta al no tomar una postura política y aparentar indiferencia, hoy en día

¹ Aunque Pasternak mantuvo su amistad con Marina Tsvietáieva, tenía relaciones cercanas con Stalin. En una ocasión el dictador lo llamó a preguntar si consideraba a Mandelstam un poeta ruso inmortal, porque tenía la intención de fusilarlo. Pasternak le aseguró que sí y salvó la vida de este poeta: fue desterrado en lugar de ser asesinado.

se le da un valor político y ético a su obra porque fue una víctima del totalitarismo ruso. Así, su obra casi siempre es valorada en función del contexto de su difícil biografía. En este trabajo yo quiero distanciarme de esta lectura y sostener que su obra es ética en otro sentido: quiero mostrar que es posible hallar una ética de la pérdida en la obra de Marina Tsvietáieva a partir de sus reflexiones sobre la pasión; a partir de la manera en que ésta se produce y presenta en su creación poética; y de una comparación entre estos aspectos de su obra y las características éticas de “La comunidad de los amantes” que describe Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*. A cada uno de estos pasos le corresponde un capítulo: “La mirada prohibida”, “Una poética de la pérdida” y “Un defecto ético”.

En “La mirada prohibida” me concentro principalmente en presentar su concepción de la pasión y de los amantes con base en su interpretación del mito de Ovidio, *Orfeo y Eurídice*, y en *Mi Pushkin*. Tsvietáieva tiene una concepción del amor que no está centrada en la intimidad compartida y duradera de los amantes, sino en la pérdida y la carencia del otro. La mirada prohibida que hace desaparecer a Eurídice cuando Orfeo voltea a mirarla desde el no dominio de su amor es, entonces, una figura representativa de este modo de querer. Algunos fragmentos de sus cartas a Rilke y a Pasternak del verano de 1926, así como su poema *De Eurídice a Orfeo*, permiten empezar a comprender esta perspectiva sobre la pasión y los amantes. En *Mi Pushkin* la poeta describe cómo tres obras de Pushkin: *Los gitanos*, *Eugenio de Onieguin* y su poema *Al mar* la formaron en un amor cuyo modo es la despedida; en el amor no correspondido que requiere de silencio y sacrificio; y en la manera en que este tipo de pasión se relaciona con el lenguaje poético. Para Tsvietáieva, como se verá, hay una relación estrecha entre la pérdida del otro, la transgresión y la actividad poética. Estos son los puntos que abordo en este capítulo para entonces mostrar, en el siguiente, que su misma creación poética *performa* y perpetúa esta manera de querer y de relacionarnos con el otro.

El objetivo principal de “Una poética de la pérdida” es mostrar que el lenguaje poético de Tsvietáieva está en función de la pasión en el modo de la pérdida y de la despedida. Aquí analizo tres de sus poemas: *De Eurídice a Orfeo*, *Poema del fin* y *Carta de año nuevo* para mostrar que estos cuestionan la lógica en que normalmente nos relacionamos con otros –una lógica de la apropiación y la presencia– y, en su lugar, proponen y perpetúan, una manera de entrar en relación con un otro inapropiable y de antemano perdido. Se verá cómo cada uno de estos poemas cumple esta tarea a partir de diferentes recursos y elementos poéticos. Aquí también me apoyo en el capítulo “La mirada de Orfeo”, de *El espacio literario* de Maurice Blanchot, para mostrar qué sucede en una obra de arte cuando el *deseo de la pasión es el deseo de la muerte* (Tsvietáieva). Así mismo, el riguroso trabajo de María Paz Díez Taboada *La Despedida: Estudio de un subgénero lírico* me ayuda a destacar algunos de los elementos poéticos que permiten entender cómo el poema perpetúa la pérdida del otro.

“Un defecto ético” es el capítulo que articula la pasión particular de esta poesía con una mirada ética. En primer lugar, muestro que para Tsvietáieva el poeta y sus creaciones en efecto tienen una responsabilidad para con el otro y la vida en común. Luego comparo la lectura que Maurice Blanchot hace de *El mal de la muerte* de Margüerite Duras en “La comunidad de los amantes” (en una sección originalmente publicada bajo el título: *La enfermedad de la muerte (ética y amor)*) con la propuesta poética de Tsvietáieva. Por medio de esta comparación trazo los rasgos que caracterizan una comunidad de amantes y muestro que la poética de esta poeta también puede configurar una comunidad de este tipo. Por último, me concentro en la relación que sugiere Blanchot entre ética, pasión y escritura para ampliar y fortalecer los rasgos éticos de una escritura que, como la de Tsvietáieva, propone desear y querer al otro en el modo de la pérdida y del amor no correspondido. Esta última reflexión trata de recoger y dialogar con los aspectos desarrollados en los dos capítulos anteriores y está atravesada por la pregunta sobre las relaciones entre pasión y ley, y escritura

y ley. Esto es, por la manera en que la pasión y la escritura responden –siempre de manera insatisfactoria– a las exigencias de un otro inaprehensible.

En *El poeta y el tiempo*, Tsvietáieva afirma que “la lectura es –ante todo– co-creación. Si el lector no tiene imaginación, ningún libro se mantendrá en pie. Se necesitan la imaginación y la buena voluntad hacia la obra” (46). Para escribir esta tesis he tratado de leer de esta manera. Esta disposición reduce las barreras entre lo que está sobre el papel y lo que está por fuera. En este mismo sentido, antes de seguir quiero aclarar que las preguntas y reflexiones presentes en este trabajo no son propias de Tsvietáieva (o mías) –ella sólo las acoge y reescribe (o co-crea) de una manera singular e irrepetible. Éstas se remontan, incluso, *a la noche sin término* (Blanchot) en que Orfeo perdió a Eurídice mucho antes de la boda. Así las cosas, “que me disculpen las grandes preguntas por las pequeñas respuestas” (Wisława Szymbrozka).

1. La mirada prohibida

Para quienes estamos acostumbrados a creer que el amor surge en una intimidad compartida y duradera, la obra de Marina Tsvietáieva presenta una inquietante concepción del amor y de los amantes. Esta concepción parte de un principio que se opone precisamente al de la presencia: se trata de la pérdida del otro que, de acuerdo con sus observaciones, tiene lugar en cada encuentro amoroso. Para la poeta, los amantes están marcados por la fatalidad de su separación y, así, desde el comienzo de su relación entran en el movimiento amoroso de la pérdida y del alejamiento infinito.

Para abordar esta inquietante postura presentaré la manera en que ella relata su formación en el amor a partir de tres obras de Pushkin. Esto aclarará en qué consiste el movimiento de la pérdida en el que, para ella, se incorporan los amantes desde el inicio de toda relación. Al final, ampliaré esta reflexión para proponer que la transgresión, tal como se presenta en la literatura que la formó en el amor, también es un elemento constitutivo de esta manera de querer. Sin embargo, introduciré estas reflexiones a partir de un relato más familiar.

Quizá en la historia de la literatura nada represente la fatalidad de la separación de una manera tan maravillosa y estremecedora como uno de los mitos que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio: “Orfeo y Eurídice”. En éste, Eurídice muere el día de su boda a causa del mordisco de una serpiente. Orfeo, desgarrado por la ausencia de su amada, conmueve a los dioses con su canto y le permiten descender al Hades con el fin de

recuperarla bajo la condición de someterse a una ley²: Eurídice caminará detrás suyo y él no podrá voltear a mirarla hasta salir del Averno. Sin embargo, Orfeo fracasa:

They climbed the upward path, through absolute silence (...)/ They were near the margin, near the upper land/ When he, afraid that she might falter, eager to see her,/Looked back in love, and she was gone, in a second./Was it he, or she, reaching out arms and trying/To hold or to be held, and clasping nothing/But empty air? Dying the second time,/She had nothing to bring against her husband,/What was there to complain of? One thing only:/ He loved her. He could hardly hear her calling *Farewell!* when she was gone. (Ovidio 236. 53-64).³

En estas pocas líneas la mirada de Orfeo y la despedida de Eurídice (*adiós*) dan lugar al alejamiento de los dos amantes y a la fatalidad de su separación. Una carta que Tsvietáieva le escribe a Boris Pasternak el 25 de mayo de 1926 expresa, de manera abreviada, su interpretación de este mito:

(Yo habría podido convencer a Orfeo: ¡no te vuelvas!) La vuelta de Orfeo – es la obra de las manos de Eurídice (“Manos” que atravesaron el largo corredor del infierno.) La vuelta de Orfeo fue: ceguera por el amor de Eurídice, o el no dominio de ese amor (¡más rápido, más rápido!) o bien –Boris, es terrible– recuerdas el año 1923, marzo, la montaña, los versos:

No debe Orfeo buscar a Eurídice

² En el tercer capítulo se estudian las relaciones entre amor y ley. Por el momento anticiparé que esta orden se convierte en ley porque exige que Orfeo la transgreda con el fin de cumplir una ley más nocturna y profunda: la del amor imposible, la de la muerte de Eurídice.

³ He optado por dejar la versión en inglés ya que me parece que esa traducción es mucho más poética y sugestiva. Incluyo aquí la traducción al español de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias que aparece en la edición de Cátedra, de 1995: “A través de los mudos silencios cogen un sendero (...) empujado, oscuro (...). Y no estaban lejos del límite de la tierra de arriba: aquí, temiendo que le faltaran las fuerzas y los deseos de verla, el enamorado volvió los ojos: y al punto ella cayó hacia atrás y, tendiendo los brazos y luchando por ser cogida y por coger, la desgraciada nada agarra a no ser por el aire que se retira. Y ya, al morir por segunda vez, no emitió ninguna queja acerca de su esposo (¿pues de qué se quejaría a no ser de que era amada?) y dijo el último “adiós” que aquél apenas recibió en sus oídos” (556. 53-64).

ni los hermanos perturbar a las hermanas (159).

Aquí la poeta se identifica con ambos personajes; una lectura atenta del fragmento me ayudará a empezar a caracterizar su concepción del amor. Con Orfeo se identifica en tres aspectos: el sufrimiento, el riesgo y el error. Cuando admite, casi con culpa, que habría podido convencer a Orfeo: ¡no te vuelvas!, se identifica con el sufrimiento que le causa la imposibilidad de recuperar a su amada. “Yo en el amor”, dice ella en sus *Confesiones*, “sólo supe una cosa: sufrir salvajemente – y cantar” (31); ¿no es acaso eso lo que hace Orfeo después de su descenso y antes de ser desmembrado por las Bacantes? En segundo lugar, se identifica con el riesgo que asume Orfeo al descender al Hades y *confrontar* la muerte: *yo habría podido convencer a Orfeo: ¡no te vuelvas!*, pero también reconoce que el movimiento de la mirada pudo deberse, en tercer lugar, al no dominio de ese amor, un error que carga dentro de sí el deseo de la pasión: el de la muerte “...usted dice –y está en lo cierto– que el deseo de la muerte es el deseo de la pasión. Yo únicamente lo traslado” (*Locuciones* 95).

El no dominio del amor es un lugar donde ella también ha estado, ya lo decía Todorov en el estudio preliminar a las *Confesiones*: “Estar enamorada es para Tsvietáieva el equivalente de una droga que le permite alcanzar rápidamente el éxtasis” (29). ¿Habría alcanzado Orfeo el éxtasis al encontrar, en el movimiento que buscaba a Eurídice, *la plenitud de la muerte*? En “La mirada de Orfeo”, el filósofo Maurice Blanchot afirma que “el destino de Orfeo era no someterse a esa ley última” (162); como si el único resultado posible de su descenso hubiera sido el *no dominio* de su amor. Pero incluso en el error y en la mirada prohibida el filósofo asegura que Orfeo quiso a Eurídice como tal vez nunca sospechó quererla:

Su movimiento (...) no quiere a Eurídice en su unidad diurna y en su encanto cotidiano, la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo

cerrado y su rostro sellado, que quiere no verla cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una unidad familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de la muerte (162).

Orfeo descendió al Hades y quiso a una Eurídice lejana y nocturna que lo introdujo en una relación con la muerte. También Tsvietáieva, a través de la figura de Orfeo, traza un lazo entre el amor, la despedida y la muerte.

En la misma carta Tsvietáieva se identifica y comprende a Eurídice hasta tal punto que le atribuye a ella el fracaso de Orfeo. La carta sugiere que el hecho de que un vivo quiera buscar a su amada entre los muertos es una falta tan grave como el incesto (los hermanos perturbando a las hermanas). Para comprender la gravedad de este descenso es necesario volver sobre el poema cuyos últimos versos aparecen en esta carta: *De Eurídice a Orfeo* (1923). En este, Eurídice se dirige a Orfeo para que no descienda al Hades; trata de explicarle que “con el venenoso mordisco de la inmortalidad/ muere la pasión femenina” y que, por tanto, no podrá seguirlo o corresponder a su pasión: “Olvida esto y devuélvete (...) ¡No puedo seguirte! ¡No tengo brazos! ¡No tengo labios para tocar los tuyos!” (100) No es en vano que en el fragmento citado de la carta, la palabra “manos” esté entre comillas. Es precisamente este el motivo por el cual, en la misma carta, le confiesa a Pasternak: “Si yo fuera Eurídice hubiera sentido... vergüenza –¡atrás!” (159).

Pero Tsvietáieva ofrece otra explicación para que Eurídice causara la vuelta de Orfeo; una que la introduce nuevamente en una relación extraña y lejana con su amado. Después de citar los dos versos de *Eurídice a Orfeo* en la carta, la poeta escribe: “O quizá la orden de volverse – y perder. Todo lo que en ella era aún capaz de amar – el último recuerdo, la sombra del cuerpo, algún mínimo vuelco del corazón no alcanzado aún por el veneno de la

inmortalidad, ¿recuerdas?” (159). Aquí la poeta sugiere que tal vez algo en Eurídice aún era mortal y capaz de amar, de sentir pasión y, por lo tanto, de tener vivo el deseo de la muerte. En este sentido *la orden de volverse – y perder* tiene el mismo origen y las mismas consecuencias que el no dominio del amor de Orfeo: querer hacer vivir en el otro la plenitud de la muerte.

Para Tsvietáieva, entonces, la relación amorosa no surge a partir de la presencia y la permanencia del otro sino precisamente de su pérdida o alejamiento. La segunda estrofa del poema *De Eurídice a Orfeo*⁴ presenta esta conexión: “For those who, on the bed of beds/, have laid beside the great lie of beholding/for those who see inside – the rendezvous is a knife” (99).⁵ Aunque en el poema el lecho de los lechos parece referirse al de la muerte, estos versos no dejan de expresar la manera en la que la poeta concibe la relación amorosa, en donde los amantes, recostados uno junto al otro, yacen junto a la gran mentira de la posesión y la permanencia, y aquellos que pueden ver “dentro”, más allá de lo aparente, perciben que el encuentro es un cuchillo, una “ruptura”⁶.

En su ensayo autobiográfico *Mi Pushkin*, Tsvietáieva relata cómo se formó su concepción del amor y cómo poco a poco comprendió que desde el inicio de una relación los amantes están inmersos en el movimiento de la pérdida. En éste, ella comparte la manera en que Pushkin le “contagió el amor con la palabra – amor” (31-32) a partir de tres obras distintas: *Los gitanos* (1826), *Eugenio de Oneguín* (1833) y su poema *Al mar* (1824).

⁴ En el segundo capítulo, dedicado a la relación entre su concepción amorosa y la creación poética, se analiza este poema en detalle.

⁵ “Para quienes, en el lecho de los lechos,/han yacido junto a la gran mentira de la posesión y la permanencia, / para quienes ven por dentro – el encuentro es un cuchillo” (Traducción propia).

⁶ “(Y por dentro:/el amor es este arco tenso,/ es decir: ruptura. Ruptura.)” (*Poema del fin* 187).

La primera obra de Pushkin que le enseñó a Tsvietáieva algo sobre el amor, según lo recuerda en su ensayo, fue *Los gitanos*. A partir de ésta ella se dio cuenta del destino de los amantes: la separación, y también del “no dominio” del amor que se apodera de ellos. En *Los gitanos*, un forastero llamado Aleko llega a una comunidad gitana y se enamora de Zemfira, que vive al cuidado de un viejo que acepta que el forastero viva con ellos con tal de que se acostumbre a la “errante pobreza y a la libertad” (Pushkin 125). Pero después de un tiempo Zemfira se enamora de otro y le es infiel. Así, una noche va al encuentro de su amante en una tumba, pero Aleko los persigue y asesina.

La manera en que Tsvietáieva nos cuenta de qué se trata esta obra en relación con el modo como afectó y formó parte de su infancia dan cuenta de su formación en el amor como ruptura. Para ella, la literatura está estrechamente relacionada con la vida⁷ y quizás por esta razón, además de darle a la obra un énfasis en la separación, recuerda un diálogo con su nana sobre la misma. Así, ella le cuenta a su nana que

Aleko dormía y roncaba muchísimo, y después se despertó y también fue a la tumba y mató al gitano con un cuchillo, y Zemfira se cayó y también se murió (...) el anciano dijo: ‘¡Déjanos ya, hombre orgulloso!’, y se fue y todos se fueron, y todo el campamento se fue, y Aleko quedó solo (*Mi Pushkin* 31).

Justo después escribe la respuesta de su nana:

Se lo merecía. Nadie lo había maltratado – ¡y va y mata! También en nuestra aldea uno mató a su esposa (...), la encontró con su amante. A él – de un golpe, y luego a ella. Lo enviaron a trabajos forzados. Se llamaba Vasili. Sí... Cuántas desgracias hay en este mundo. Y siempre es eso, el amor (31).

⁷ “No conozco influencias literarias, conozco influencias humanas” (*Locuciones* 37).

El cuchillo y la soledad de Aleko, así como la conexión entre la obra y la historia que le cuenta su nana, le condujeron a tomar consciencia de la fatalidad que marca la relación amorosa. Así, los versos *De Eurídice a Orfeo* empezaron a escribirse aún antes de escribirse, y también Tsvietáieva empezó a amar aún antes de amar. Desde ese momento ella comprende que sus relaciones con otros siempre tenderían a la separación y asocia cada partida con el amor:

Cuando el gato rojizo (...) se fue y jamás volvió – eso es amor. Cuando Augusta Ivánovna dice que se marchará de casa, que se irá a Rija y jamás volverá – eso es amor. Cuando el joven tambor se fue a la guerra y jamás volvió – eso es amor. Cuando en primavera, después de haber sacudido las muñecas parisinas, vestidas con gasa rosada y olor a naftalina, las devuelven a su baúl y yo estoy presente y miro y sé que no las volveré a ver – eso es amor. Es decir, esto, – lo que emana del gato rojizo, de Augusta Ivánovna, del joven tambor y de las muñecas abraza de la misma manera y en el mismo lugar lo que emana de Zemfira, y de Aleko y de Mariula y de la Tumba (32).

La siguiente obra que la formó en el amor, y que aparece en *Mi Pushkin*, es *Eugenio De Oneguín*. Sin embargo, no se trata allí de la novela sino de una versión teatral de la misma que la poeta vio en su infancia y cuya escena “La Ondina” la marcó profundamente. Lo que tomó de esta escena amplió su concepción del amor; pues no se trataba ya solamente de la ruptura y del alejamiento del otro sino también, a partir de la idea del amor no correspondido, del sacrificio y del silencio.

Esta escena, como la recuerda Tsvietáieva, empieza con Tatiana sentada en un banco, luego entra Onieguin y como él no se sienta en el banco Tatiana se levanta. Tsvietáieva relata cómo la impactó el que ella no dijera nada y solamente hablara él:

Él *no* amaba (esto lo entendí) por eso no se sentó, amaba *ella* por eso se levantó (...) él hablaba, ella callaba, él no amaba – ella amaba, él se fue – ella se quedó, así que si se levantara el telón ella estaría allí de pie, o tal vez se habría sentado, ya que se había puesto de pie solo porque él se hallaba de pie (38).

Tsvietáieva dice que esta escena predeterminó su pasión por el amor no correspondido, ya que estaba segura de que Tatiana se enamoró de Eugenio porque él no la amaba. Esta predeterminación amplió su concepción del amor al añadirle un carácter sacrificial: se ama a toda costa y se asume el riesgo de que el amor no sea correspondido. Con base en esta obra Tsvietáieva aclara que ella no puede no querer a quien no la ama y que siempre lo entrega todo: es la primera en escribir y en tender la mano (39). Su manera de amar es abierta, se dispone a amar incluso a quien no la quiere, no busca retribuciones ni garantías, está abierta al peligro del amor imposible. También en este sentido ella habría podido convencer a Orfeo ¡no te vuelvas! o, ¡vuélvete! (*más rápido, más rápido*).⁸

⁸ Varios críticos han estudiado la relación entre la concepción amorosa de Tsvietáieva y su creación poética. En el estudio preliminar de *Confesiones, vivir en el fuego*, Todorov dice que los fracasos amorosos de Tsvietáieva y el sufrimiento al que le conducían fueron cruciales para su producción artística (31). En *Una poetisa y la prosa* Brodsky dice lo mismo, incluso llega a afirmar, desde una perspectiva demasiado intimista de la poeta y de la poesía, que sus poemas no llaman al otro, a ese que se desea, sino que son monólogos psicológicos sobre su sufrimiento amoroso y existencial. En oposición a las apreciaciones monológicas de Brodsky, en *The demanding woman poet*, Cipiele asegura que el lenguaje de Tsvietáieva es un llamado atravesado por un querer imposible y siempre abierto al otro, y que su comunicación se funda en el lamento y en el anhelo amorosos: “Tsvietáieva quiere centrar la atención en el carácter iterativo de su necesidad de amar; siempre se repite porque nunca se satisface completamente. Más puntualmente, ella encuentra el carácter lingüístico de esa demanda” (9). (“Tsvetaeva calls attention to the iterative character of her demand for love, always repeated because never fully answered. More pointedly, she asserts the linguistic nature of the demand”). En *Tsvetaeva’s Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Peters Hasty considera que para Tsvietáieva el arte era una forma de luchar contra todo tipo de carencia, una manera de hacer presentes y permanentes todos los aspectos de la vida y del mundo tocados por la muerte, sin embargo considera que esta es una tarea imposible y que el fracaso de esta tarea alimenta su creación poética. Este ensayo es el más completo de los mencionados anteriormente y, aunque se acerca a lo que trato de demostrar en el desarrollo del primer capítulo de mi trabajo (esto es, que la escritura y los amantes se mueven bajo una misma estructura: la de la pérdida), aborda esta poesía desde la vida y no desde la muerte, quiero decir que no encuentra en la poesía de Tsvietáieva un modo de despedirse, sino una manera de desear la completud –aunque nunca se satisfaga–. Ella afirma que la poeta reemplaza el lenguaje de la presencia por el del anhelo (165). Yo intentaré demostrar, no obstante, que la cuestión no se trata de anhelar tener algo sino precisamente de relacionarse con alguien o algo en el modo de la carencia y de la pérdida, fuera del marco de cualquier tipo de posesión o apropiación.

Después de describir esta escena Tsvietáieva dice que comprendió “que el gato rojizo, Augusta Ivánovna, las muñecas no es amor, y que esto – es amor: cuando hay un banco, cuando en el banco está sentada – ella, luego llega él, y todo el tiempo habla y ella no dice ni una palabra” (35). Así, Pushkin le enseñó otra característica del amor: el silencio.

El silencio de Tatiana sugiere que hay algo que está prohibido decir en toda relación amorosa. En más de una ocasión Tsvietáieva habla sobre el *secreto*, sobre la necesidad de no decir la pasión. En una de sus cartas del verano de 1926 menciona “el derecho interior a la conservación del secreto” (184) y en uno de los aforismos que recopila Reyes García, la poeta dice que lo principal del amor es conocer algo sobre el amado y ocultar que se ama (63). Para ella, lo indecible del amor linda con la muerte y con lo místico⁹ –hay algo del amor que es irrepresentable:

Si los de ahora no dicen “te amo” es por miedo, en primer lugar – de atarse; en segundo – de dar en demasía: de rebajar el propio precio. Por el más puro egoísmo. Los de entonces –nosotros– no decíamos “te amo” por un terror místico de aniquilar el amor al nombrarlo, y también por la más profunda convicción de que existe algo más sublime que el amor, por miedo a despreciar eso más sublime, por miedo de que una vez pronunciadas las palabras “te quiero”, no darlo todo. Por eso nos amaron tan poco. (*Locuciones* 61).

Esta cita evoca una reflexión sobre el lenguaje que recoge algunas de las características de lo que significa el amor para Tsvietáieva y que he tratado de presentar hasta el momento. En primer lugar dice que los de ahora no dicen “te amo” por miedo a atarse, como si pronunciar estas palabras condujera a la apropiación del otro fundamentada en su

⁹ Lo místico en la postura del amor de Tsvietáieva podría relacionarse con la concepción que algunos místicos tenían sobre el lenguaje (como Dionisio Areopagita o San Juan de la Cruz). Si bien para estos el lenguaje podía narrar una experiencia de arrobamiento, no podía aprehender lo absoluto (Dios). Esto hizo que Dionisio Areopagita aludiera a Dios de manera negativa y que San Juan de la Cruz encontrara palabras que le permitían acercarse espiritualmente a lo divino mas no representarlo mediante un concepto.

presencia y permanencia. Además, también le atribuye este silencio al egoísmo, porque los de “ahora” no se sacrifican por amor al otro, le temen al amor no correspondido; son todo lo contrario de Tatiana en “La Ondina”. Pero a este miedo se sobrepone el de ella, el de los de entonces, “nosotros”.

El terror que tiene Tsvietáieva de decir te amo no tiene que ver con el egoísmo. Decir “te amo”, por el contrario, no le permitiría darlo todo o mantener una relación abierta hacia lo inapropiable (el terror tiene aquí un carácter místico). La cita sugiere que para ella el amor tiene una relación con lo sublime –con lo fatal, inmenso e indecible– que la palabra no puede abarcar, ya que correría el peligro de reducir y, en este sentido, aniquilar la pasión (pensemos en la relación que hay entre el Dios judío y la imposibilidad de representarlo). De tal manera, para ella el amor exige una relación particular con el lenguaje y con la comunicación que se mueve entre lo secreto y lo irrepresentable. Hay diferencias, sin embargo, entre estos dos conceptos: un secreto se guarda pero puede confesarse o ponerse en palabras en cualquier momento, lo irrepresentable no. Tsvietáieva es consciente de esta diferencia, pero sugiere que el amor se mueve entre ambas posibilidades: ese es el movimiento que le pertenece a Tatiana en “La Ondina”, un silencio sublime y un secreto que garantiza su soledad (ella se enamoró de Eugenio porque él no la amaba).

Sin embargo, el poema de Pushkin *Al mar* le enseñaría a la poeta que en la poesía es posible decir “te amo” sin reducir la pasión o el carácter místico del amor. Le mostraría que el lenguaje poético permite que se diga “te amo” sin conducir a la apropiación del otro. Le enseñaría que el lenguaje nos permite relacionarnos y amar a otros en el modo de la pérdida, que la fatalidad de la separación es, en efecto, una manera de querer que puede manifestarse y producirse en un poema.

Para Tsvietáieva, *Al mar* representaba “el mar + el amor de Pushkin por él” (*Mi Pushkin* 84). Y no es una casualidad que el poema sea una despedida. Todos los versos del poema están ahí con el fin de producir una ruptura y, al hacerlo, con el fin de decir “te amo”. De tal manera, como dice Brodsky sobre *Carta de año nuevo*¹⁰ de Tsvietáieva, este poema “combina dos géneros: la lírica amorosa y el lamento funerario” (232)¹¹, porque la expresión emotiva y amorosa solo se presenta en tanto que la despedida y la pérdida la ponen en movimiento. De hecho, Brodsky añade que tal vez la totalidad del poema de Tsvietáieva fue escrito sólo “para tener la oportunidad de pronunciar esa sencilla fórmula: “entre nosotros” (222). Claro, ¿de qué otra manera podría decirse, “entre nosotros” o “te amo” sin aniquilar la pasión o reducirla, si no es acaso en el modo de la pérdida, en el modo de *Al mar* de Pushkin?

En este poema Pushkin se despide del mar y simultáneamente recuerda y produce una relación amorosa con él, por esta razón aquí el amor sólo existe en el modo de la pérdida. El primer verso del poema es: “¡Adiós, libre elemento!”, y luego se procede a hacer una descripción de la relación entre Pushkin y el mar marcada por la extrañeza, el silencio y el distanciamiento:

¿Y no amé tu eco acaso,
 todo el fragor de tus abismos,
 y el silencio al ocaso,
 y el arrebatado advenedizo? (3)

¹⁰ Este poema se analiza en detalle en el siguiente apartado, sin embargo por el momento es importante tener en mente que es una despedida dirigida a Rilke y escrita con motivo de su muerte.

¹¹ La lírica amorosa consiste en una voz singular que expresa emotivamente el deseo y el amor por alguien. De acuerdo con Martine Broda, este tipo de lírica trata de “procurar que el deseo perdure, aún a costa de pactar con lo imposible” (14). El lamento funerario es un poema escrito con motivo de la muerte de un personaje público o un ser querido en donde se lleva a cabo un duelo y donde muchas veces la muerte se metaforiza en partida. En el siguiente apartado ahondaré en este tipo de lamento.

Estos versos que tomo apenas como ejemplo y que no son una excepción a los demás, muestran cómo también hay algo sublime en esta relación, pues se alude claramente a una noción de amor que se mueve entre lo secreto y lo irrepresentable. Pushkin evoca todo lo que no puede aprehender del mar: el *silencio*, los *abismos*, los *arrebatos*; quiere sus excesos. Lo que Pushkin ama del mar se acerca a lo que Orfeo quiso de Eurídice cuando volteó a mirarla: la plenitud de la muerte. De tal manera, el poema crea una relación amorosa con el mar que tiene límites –en tanto que no puede apropiarse de esos ecos o abismos–, pero también inmensas posibilidades: su lado místico, la imposibilidad de aniquilar el amor.

En este sentido, este poema de Pushkin fue fundamental para Tsvietáieva como amante y como poeta; reforzaba la idea de que el amor es una ruptura y le enseñó a experimentarlo en el lenguaje: “¡Adiós, libre elemento! El elemento es, por supuesto, la poesía y en ningún otro poema se ha dicho con tanta claridad. Pero, ¿por qué adiós? Porque cuando amas siempre te despides. Apenas amas, ya te despides” (*Mi Pushkin* 70)¹². Además, el poema le enseñó otra cosa sobre el amor: que no solo cuando amas siempre te despides sino que *apenas* amas ya te despides. Esta lección la aprendió en su primer viaje al mar: “¿Cómo podía yo, saludando al mar por primera vez, haber sentido lo que sintió Pushkin cuando se despedía de él para siempre?” (85). Y después responde:

Sería porque cuando era una niña pequeña escribí con mi propia mano tantas y tantas veces: “¡Adiós, libre elemento!” – o quizá sin ningún porqué – todas las cosas en mi vida las he amado y querido por el adiós y no por el encuentro, por la separación y no por la fusión, y no para toda la vida – sino para la muerte. Y en otro sentido del todo

¹² En el siguiente apartado se hará énfasis en que la despedida, para Tsvietáieva, no es algo que selle una relación, por esto mismo aparecen en su ensayo, unas páginas después, unas palabras que aparentan contradecir estas: “Y – diré aún más: mi infancia inculta identificaba el elemento con los versos y eso resultó ser – verdad: el elemento resultó ser – los versos, y no el mar, los versos, es decir el único elemento del cual no te despides – jamás” (85).

distinto, mi encuentro con el mar resultó ser precisamente mi despedida de él, una doble despedida – el adiós al mar del elemento libre, que nunca estuvo frente a mí y que yo, apenas le di la espalda al mar real, reconstruí – blanco sobre gris – pizarra sobre pizarra – y el adiós a aquel mar real, que estaba frente a mí y que yo, a causa del primero, ya no podía amar (85).

Esta explicación nos permite comprender que justo cuando Tsvietáieva miró el mar por primera vez la pérdida trascendió la última mirada para hacer parte de la primera. En ese momento ella experimentó que “la posesión de y la permanencia con el otro” no se pierden a lo largo de la relación, sino que desde el principio el otro ya está perdido: que en el principio de cualquier encuentro, cuando se mira por dentro, la presencia del otro no puede ser garantizada y su relación con éste siempre se dará en el modo de la pérdida.¹³ Es precisamente en este sentido que, con motivo de su muerte en el poema *Carta de año nuevo*, la poeta le escribe a Rilke versos como: “Confrontación: encuentro y primera separación” (256), o: “Adiós. ¡Brindo por nuestro primer encuentro!” (259)¹⁴.

De hecho, dado su estrecho vínculo y admiración por este poeta no sobra recordar aquí los bellos y terribles versos sobre los amantes que aparecen en la primera elegía de Duino (libro que Rilke le envió personalmente a la poeta):

¡Oh, y la noche, la noche, cuando el viento colmado de universo

Nos lacera los rostros... ¿A quién no le queda ella, la anhelada,

¹³ En este mismo contexto dice Blanchot en “La comunidad de los amantes” que la unión de los amantes siempre se realiza no realizándose (84). En el tercer capítulo veremos las semejanzas entre la manera en la que ambos autores (la poeta y el filósofo) conciben la relación amorosa con el fin de establecer sus lazos con lo ético.

¹⁴ Por otro lado, en esta cita Tsvietáieva también expresa una relación conflictiva con el mar (quiso el de Pushkin, mas no el real) que tal vez explique las diferentes maneras en que juzga el amor. Estas se manifiestan en frases contradictorias como: “Yo no soy una heroína del amor, jamás me entregaré de lleno a un amante, siempre al amor” (*Locuciones* 63), o: “El mar es demasiado parecido al amor. No amo el amor” (*Cartas de 1926* 127).

Que se desengaña con suavidad mientras fatigosamente se cierne

Sobre el corazón solitario? ¿Será más ligera para los amantes?

¡Ay!, sólo se ocultan su destino el uno al otro.

¿*Aún* no lo sabías? Arroja el vacío de tus brazos... (15,17)

En estos versos Rilke también parece comprender el amor y la pasión desde la perspectiva de la pérdida, pues los amantes “sólo se ocultan su destino el uno al otro”, ese destino que se cierne sobre el corazón solitario. La noche en que el viento colmado de universo lacera los rostros es la misma que Tsvietáieva no puede pronunciar, es la que Tatiana calla y la que se intuye en la mirada de Orfeo. Es la noche en que se encuentran los amantes por primera vez y en la que vivirán su amor de la única manera posible de allí en adelante: perdiéndolo, ¿*aún* no lo sabías? El *aún* en cursivas nos permite extender esta pérdida hasta el principio de todos los encuentros, de todas las relaciones, de la más honda y extraña de las noches.

De pequeña, Tsvietáieva no le dijo nada a nadie sobre el mar de Pushkin, en lugar de ello guardaba una postal del mar “en secreto, en lo prohibido, en el peligro, en la felicidad” (*Mi Pushkin* 78). El poema de Pushkin fue escrito en estas mismas condiciones: lo escribió en 1824 en su finca de Mijáilovskoe, pues había sido desterrado de San Petersburgo y Moscú¹⁵. El hecho de que haya sido precisamente este poeta y este poema los que le enseñaran a la poeta las relaciones entre el amor, la despedida y la poesía no es fortuita, pues hay un carácter transgresivo en esta forma de amar “por la muerte” y no “por la vida”, “para la separación” y no “por el encuentro”, que es común a Pushkin, a Orfeo y a Eurídice y a Aleko y a Zemfira. Para analizar esta relación, es necesario antes presentar el modo en el que la poeta se acercó

¹⁵ El destierro fue abolido en 1826.

en su infancia a lo que llama “el sino negro”; esto es, a lo que los códigos y valores de una sociedad tienden a excluir, rechazar o castigar.

Al relatar su aprendizaje del amor en *Mi Pushkin*, la poeta simultáneamente introduce la manera en que eligió estar del lado de los condenados y los criminales; de los extranjeros y los exiliados. La postal del mar que mantuvo en secreto fue quizá el primer símbolo de su alianza con los marginados. Al principio del ensayo narra su primeros acercamientos a Pushkin. En principio lo conoció a partir de un cuadro que colgaba en el cuarto de su madre que retrataba el duelo en que lo mataron, al respecto dice: “Pushkin fue mi primer poeta, y a mi primer poeta – lo mataron” (7). También relata sus paseos al boulevard Tverskói donde se hallaba la Estatua-de-Pushkin¹⁶. Era una estatua negra junto a la cual solía parar una muñequita blanca. Este acto, en apariencia inocente, la impresionó y le hizo tomar una decisión muy importante:

La estatua de Pushkin fue también mi primer encuentro con lo negro y lo blanco: ¡tan negro! ¡Tan blanca! – Y como lo negro era un gigante y lo blanco – una figurita cómica, y como inevitablemente es necesario elegir, en aquel momento y para siempre elegí al negro y no al blanco, lo negro y no lo blanco: el pensamiento negro, el sino negro, la vida negra- (13).

De esta forma, sin saber que Pushkin había sido desterrado, sin saber que había dedicado uno de sus poemas al poeta André Chénier (1793-1836), quien escribió sus versos en la Bastilla a la espera de ser ejecutado y que recitó poemas mientras caminaba hacia la guillotina (Peters Hasty 130), Tsvietáieva eligió el sino negro. Incluso cuenta que siempre estuvo de parte del lobo del relato del lobo y del corderito: “yo amaba al lobo y no al

¹⁶ La estatua fue realizada por el escultor A. Opekushin y fue erigida en Moscú en 1880. Los guiones que aparecen entre Estatua de Pushkin los incluye Tsvietáieva a propósito con el fin de mostrar cómo Pushkin y la estatua no era dos cosas distintas para ella: “La-Estatua-de-Pushkin no era una estatua de Pushkin (caso genitivo), sino simplemente La-estatua-de-Pushkin, en una sola palabra, con dos conceptos de igual modo incomprensibles e imposibles de existir por separado: estatua y Pushkin” (10).

corderito, y en ese caso no se podía amar al lobo porque se había comido al corderito, pero yo, al corderito, no lo podía amar” (*Mi Pushkin* 32).

Así, Pushkin fue el primer lobo al que se acercó Tsvietáieva, y este lobo le enseñó a querer sin someterse a ninguna ley. Si bien para ella el amor solo se da en el modo de la pérdida, elegir el sino negro reafirmaba y anticipaba esta manera de querer. En dos de los relatos que he tratado hasta el momento (*Orfeo y Eurídice* y *Los gitanos*) es posible percibir cómo la transgresión juega un papel importante para poner en movimiento la pérdida del otro. A continuación mostraré que para la poeta la traición es un concepto que hace parte de la manera de amar de cada uno de los personajes que aparecen en estos relatos y que la transgresión de la ley es común a la manera de amar de Orfeo y de Aleko.

Al principio de este apartado insistí en el hecho de que Tsvietáieva se identifica tanto con Orfeo como con Eurídice; en el caso de *Los gitanos* ella también comprende la postura de ambos amantes. Ella comprende la libertad de los gitanos y su concepción del amor: la posibilidad de dejar al otro, de despedirse, de llevar en la sangre el adiós. Sin embargo, también padece la soledad de Aleko, su pasión ingobernable, que es la misma con la que explicaba la mirada de Orfeo: “La vuelta de Orfeo fue: ceguedad por el amor de Eurídice, o el no dominio de ese amor” (*Cartas de 1926* 159). En ninguno de estos casos la poeta duda de que haya amor. Esto es así porque que cada uno de estos personajes *traiciona* al otro y para Tsvietáieva: “La traición ya señala el amor. Es imposible traicionar a un conocido” (*Locuciones* 73).

Orfeo traiciona a Eurídice porque no es capaz de no mirarla, de cumplir su palabra y recuperarla. Eurídice lo traiciona a él porque, según la poeta, la vuelta de Orfeo fue la obra de sus manos; de tal modo, en vez de seguirlo –como él esperaba que lo hiciera– le hace fracasar. Zemfira traiciona a Aleko porque ama a otro, Aleko la traiciona a ella y al código

gitano porque no acepta la libertad y mata. Todas estas traiciones tienen un mismo desenlace: la pérdida del otro. En este sentido, la traición tiene un papel importante en la relación amor/despida y da lugar a que Tsvietáieva se identifique con cada uno de estos personajes. Se trata de una traición que sobrepasa la voluntad y que parece ser más bien un destino. “La vida” afirma la poeta “son cuchillos sobre los que danza la amada” (*Locuciones* 23). Estos son los cuchillos de la traición y de lo prohibido, los mismos cuchillos que se esconden en todo encuentro.

La transgresión de la ley se da en el caso de Aleko y en el de Orfeo. Cuando Aleko es aceptado en la comunidad gitana el viejo le explica los códigos bajo los que se rige la comunidad: la errante pobreza y la libertad. El viejo conoce el amor, fue abandonado por su mujer Mariula y cuando Aleko le dice que Zemfira ya no lo quiere porque le ha estado cantando una canción de despedida, él le dice: “La juventud es más libre que las aves, ¿quién es capaz de retener el amor? A todos se les concede su alegría en su momento, lo que ha pasado no vuelve nunca.” (Pushkin 138), y el forastero le responde: “Yo no podría renunciar a mis derechos. Al menos disfrutaría de la venganza” (138). Aquí hay un conflicto entre ambos códigos. Para los gitanos la apropiación y prolongación de un amor no es una Ley, una persona no tiene “derecho” sobre otra. Aleko, el forastero, cree que esta Ley lo ampara y que Zemfira debe ser suya por siempre. Cuando decide hacer valer su derecho por medio de la venganza rompe los códigos gitanos y entra en el terreno prohibido, el de la muerte. De tal modo, reclama sus derechos al transgredir el código de amor gitano, el de la libertad. Al final, la comunidad parte y Aleko es expulsado.¹⁷

¹⁷ Los asesinatos de Aleko (forastero, amante y criminal) no son juzgados por Tsvietáieva desde una perspectiva moralista. Ella comprende que esta fue su manera de querer a Zemfira, ese gesto brutal con que dijo *adiós* o *entre nosotros*. Este es un buen ejemplo de cuándo el deseo de la pasión es el deseo de la muerte, siempre y cuando se entienda que el asesinato es un gesto del lenguaje, una manera de decir el amor sin violar el secreto o lo místico. Sobra decir que como poeta, ser humano y víctima del Estalinismo, Tsvietáieva no estaba a favor del asesinato de ninguna manera. Bien recuerda Todorov en el estudio preliminar a sus *Confesiones* que el pensamiento de la poeta “tiene numerosos puntos en común con el humanismo contemporáneo que, por un lado,

Peters Hasty afirma que “Tsvetaeva’s poet is a rebel who disrupts existing norms and who is made to suffer in consequence; he is not the bearer of harmony and accord” (149).¹⁸ La presencia de Aleko entre los gitanos y su respectivo desenlace cabe dentro de este perfil: después de transgredir sus códigos es condenado a la soledad y al sufrimiento. La figura de Orfeo parece estar marcada por el mismo *pathos*.

En el mito “Orfeo y Eurídice” se subvierte un orden y se transgrede una ley. El orden subvertido es el que permite que Orfeo baje al Hades a buscar a la Eurídice inmortal. El reino de los vivos y el de los muertos es diferente y nunca antes se le había permitido a un vivo ir por alguien. En este sentido Orfeo subvierte las normas establecidas al conmovier a los dioses con su canto para obtener el permiso de regresar con su amada al mundo de los vivos. Lo transgresivo de este acontecimiento no es sólo el hecho de que haya entrado al Hades, sino también el que haya confrontado a los dioses con tal petición. Además, el permiso que obtiene lleva dentro de sí todas las posibilidades de la transgresión: se le permite ir por Eurídice siempre y cuando ella camine detrás de él y no voltee a mirarla hasta pasar la entrada del Averno. Pero Orfeo mira y la pierde para siempre. Ovidio dice que lo hace por amor, Tsvietáieva sospecha que fue obra de Eurídice, pero sea cual sea la explicación hay una conclusión irrefutable: rompió la ley y Eurídice desapareció.

El momento de la transgresión confirma la pérdida y el cumplimiento del amor. En ese instante lo secreto e irrepresentable que surgió de un primer encuentro (esto es: el cuchillo, la extrañeza, el alejamiento) se hace más sublime que nunca y sumerge a los amantes en una relación nocturna y profunda. Ovidio narra que cuando Orfeo se volteó

ha querido sustituir el culto a las abstracciones con el culto de los individuos particulares y por lo tanto ha querido prohibir que se mate a los hombres en nombre de la salvación de la humanidad, y por el otro, insiste en dar preferencia a los seres frente a las obras” (53).

¹⁸ “El poeta de Tsvietáieva es un rebelde que irrumpe las normas existentes y que, en consecuencia, tiene que sufrir: no es un portador de armonía ni acuerdos” (Traducción propia).

alcanzó a escuchar el eco de una voz que decía: *adiós*;¹⁹ quizá habrá escuchado también, entonces, “entre nosotros”. Se trata de un momento y de un acto transgresivo “que en su admirable densidad dice tal vez, no el fracaso del amor en un caso singular, sino el cumplimiento de todo amor verdadero que consistiría en realizarse únicamente en el modo de la pérdida, es decir, realizarse perdiendo no lo que les ha pertenecido sino lo que no se ha tenido jamás” (Blanchot, *Comunidad* 73-74).

La extraña concepción del amor que construyó Tsvietáieva con base en estas experiencias de vida y de lectura fue procesada y transformada en su propia creación poética. Los estrechos vínculos que empezó a crear desde su infancia entre la fatalidad del amor, la transgresión y el lenguaje fueron desarrollados en algunos de sus poemas. En el siguiente capítulo mostraré que su lenguaje poético perpetúa lo perdido y nos permite reflexionar y buscar otras maneras de querer y de relacionarnos con otros.

¹⁹ “She had no reproach to bring against her husband. What was there to complain of? One thing, only: he loved her. He could hardly hear her calling *Farewell!* When she was gone (Ovidio 236. 62-64). En español: “Y ya, al morir por segunda vez, no emitió ninguna queja acerca de su esposo (¿pues de qué se quejaría a no ser de que era amada?) y dijo el último “adiós” que aquél apenas recibió en sus oídos” (Ovidio, Trad. Álvarez e Iglesias 556. 53-64)

2. Una poética de la pérdida

Escribir poesía es lo único que puede hacer quien escribe poesía; quiero decir que la vida no se procesa y no se vuelve real para un poeta a menos de que pase por el lenguaje poético. Y no se trata, pues, de que la palabra complete la vida, pero sí de que le dé una suerte de claridad y energía. La poesía es el lugar donde el poeta reflexiona, descubre e inventa sus relaciones con Dios, la naturaleza, las personas y las cosas. Es por eso que cada poeta desarrolla una poética; esta es su manera de saber cómo ordena o habita el caos, cómo ama, cómo odia, en qué consiste su sentido de la amistad, de la vida y de la muerte. Cada poética tiene sus propios tiempos y espacios, se desarrolla en cada poema que se escribe, en los excesos de la palabra y también en sus significados más superficiales y literales. Pero las poéticas cambian a través del tiempo, porque hacen parte de la experiencia del poeta. Quien toma el camino de la poesía no puede evitar contradecirse ni puede evitar reflexionar sobre su tarea y responsabilidad. Lo que en principio parece una forma de asumir la realidad en el ámbito de lo privado se vuelve público e importante para los otros y para el tiempo.

En *El poeta y el tiempo* Marina Tsvietáieva distingue la labor del filósofo de la del poeta; dice que el primero hace preguntas y que el segundo ofrece respuestas “(¡Nunca crean en las preguntas del poeta! Todos sus ‘por qué’ son ‘porque’ y sus ‘cómo’ – ‘así’)” (33). Al ofrecer respuestas el poeta se arriesga más que el filósofo: puede engañar al mundo o puede ayudarlo a aprender alguna que otra cosa. Por esto, en el mismo apartado la poeta agrega: “en sus argumentos (en sus comparaciones) el poeta debe ser cauto. Al comparar, supongamos, el alma con el mar y la mente con un tablero de ajedrez, yo debo conocer tanto el mar como el ajedrez: cada hora del mar y cada movimiento del ajedrez” (33). La poesía es una manera de pensar y cuando se busca rastrear una poética se recupera, entre respuesta y respuesta, la más cercana a una inquietud personal o a una intuición amistosa. En las confesiones, en los

ensayos y en tres poemas de Tsvietáieva, *De Eurídice a Orfeo* (1923); *Poema del fin* (1924) y *Carta de año nuevo* (1926-27), busco su poética del amor y la despedida; la manera en que el lenguaje está en función de este tipo de relación.

Para empezar, tengo que rescatar la importancia que le da a la palabra poética para reinventar nuestras relaciones con otros:

...no somos capaces de alabar a Dios y rezarle en la misma lengua en la que nosotros, durante siglos, hemos rezado y hemos alabado todo – absolutamente todo. Para que ahora podamos atrevernos a dirigir nuestras palabras (nuestra plegaria) directamente a Dios, se necesita saber qué es la poesía o – haberlo olvidado. (*El poeta y el tiempo* 103)

Este fragmento expone el hondo carácter reflexivo con que Tsvietáieva aborda el lenguaje, en el marco de la relación más excesiva e infinita: la del ser humano con Dios. Aquí hay una reflexión sobre la función del lenguaje en el tiempo, que sigue los caminos trazados por el pensamiento de Rousseau a finales del siglo XVIII²⁰ y de Mallarmé a finales del siglo XIX²¹. La primera oración inscribe la impotencia y el fracaso de la lengua dentro de una tradición que sigue vigente en su época. De acuerdo con la cita, esta tradición se ha encargado de alabar “todas las cosas” y no parece diferenciar lo que es sagrado de lo que no lo es. Así, esa lengua puede alabar el dinero y la deuda, la prensa y la publicidad, a Stalin y a la revolución Bolchevique, así como también podría alabar a Dios. Acá la relación entre el ser humano y lo

²⁰ Tengo en mente la distinción que hace Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, entre el “lenguaje de la necesidad” y el “lenguaje de las pasiones”: “La ociosidad que nutre las pasiones cedió lugar al trabajo que la reprime: antes que procurarse por vivir feliz, era preciso preocuparse por vivir. La necesidad natural unía a los hombres mucho mejor de lo que el sentimiento lo había hecho, la sociedad sólo se formó gracias a la industria: el peligro permanente de la muerte no permitía limitarse a la lengua del gesto, y, entre ellos, la primera palabra no fue *ámame*, sino *ayúdame*” (56)

²¹ Me refiero a la diferencia que establece el poeta entre “el estado bruto” de la palabra y el lenguaje poético. El “estado bruto” se refiere al lenguaje del intercambio y la necesidad, al de la prensa y las relaciones mercantiles. Es un estado de la palabra que no desestabiliza ningún orden ni contempla lo sagrado. A este se contraponen el lenguaje poético que consagra la realidad y hace visibles relaciones que normalmente no lo son y que Mallarmé considera infinitas, pero que siempre están también muy cercanas a la nada y a la desaparición.

sagrado aparece vacía y banal. Las personas pueden dirigirle tranquilamente sus palabras a Dios porque han olvidado trágicamente la poesía y, así, se relacionan con la alteridad infinita como lo hacen con todas las otras cosas. Esto conduce a que al final de la cita la poeta proponga crear una relación diferente y poética con Dios; nos invita a conocer la poesía para redireccionar nuestras palabras (nuestra plegaria). De tal forma, se hace posible interrumpir la tradición de una “lengua bruta” para ver y crear otro tipo de relaciones. Este ejemplo, que puede ser el más radical de todos, es el primer paso para rastrear una poética cuyo primer fundamento es este: la poesía abre posibilidades de explorar y reinventar nuestras relaciones con otros.

En el fragmento citado Tsvietáieva dice que se tiene que saber qué es la poesía para poder dirigirle nuestras palabras a Dios. Saber qué es la poesía ahí se refiere principalmente a saber qué es lo sagrado o a saber cómo prestarle atención al mundo para poder distinguir lo sagrado de lo profano. Pero es importante que sepamos, también, que las relaciones de las que se ocupa su poesía no siempre son religiosas y que “lo que más am[a] en el mundo es al ser humano, al ser humano viviente, el alma humana, –más que la naturaleza, que el arte, más que nada” (*Confesiones* 158). Así, quisiera limitar esta reflexión a la manera en la que el lenguaje permite reflexionar y ampliar las posibilidades de experimentar las relaciones amorosas específicamente en el ámbito de los seres humanos. Esto no implica, sin embargo, que descartemos la idea de Dios de su creación poética, pues esta es la mirada exigente que la lleva a perfeccionar y direccionar su escritura: “hay que escribir poesía como si fuera Dios quien te mira...” (*El Poeta y el tiempo* 103).²²

En el primer apartado vimos cómo el amor para Tsvietáieva está estrechamente relacionado con la despedida y cómo se realiza no realizándose –en el modo de la pérdida. La

²² En el tercer capítulo veremos, además, que la pasión da lugar a lo absolutamente Otro y, en este sentido, la relación de los amantes no será muy diferente de la del ser humano con Dios.

poética que estoy buscando es precisamente una en la que el lenguaje no solo esté a disposición de esta pérdida sino que también la esté produciendo. En este orden de ideas la pregunta (respuesta) formulada por la poeta en el ensayo *La casa del viejo Pimen* es precisa: “¿Qué es el arte sino el encuentro de las cosas perdidas, la perpetuación de las cosas perdidas?” (101) Esta cita es importante para mi aproximación porque dice que el arte es a la vez el *encuentro* y la perpetuación de las cosas perdidas y no su *expresión*, por un lado, o su *recuerdo*, por el otro. Y, ¿cómo se *encuentra* uno con lo perdido si no es acaso *perpetuando* la pérdida? ¿No es acaso ésta la manera en que Tsvietáieva saludó al mar por primera vez, como si se estuviera despidiendo de él?²³ La diferencia es que en el relato de Tsvietáieva sobre su visita al mar el lenguaje expresa el recuerdo de una experiencia extralingüística, en cambio, esta cita le atribuye esta experiencia al lenguaje; es tarea del lenguaje llevarnos al encuentro de lo perdido, no para recuperarlo sino para perpetuar la pérdida, para prolongarla y situarnos en una relación extraña con la palabra y con los otros. El arte, y en este caso la poesía, nos permite experimentar la pérdida porque la palabra poética la perpetúa.

En su estudio *La despedida: un subgénero lírico*, María Paz Díez Taboada dice que

...el discurso poético que contempla la separación en su arranque, trata de expresar el dolor existencial de la pérdida en el instante mismo en que se produce. Y el adiós que el poema de despedida enuncia es la fórmula que sella y ritualiza la vivencia de la separación y distancia espacio-temporal entre el yo poético y el tú del que se despide, o sea, el desgarramiento sentimental y existencial que es el vivir (33).

En otras palabras, cuando el discurso poético se origina en la separación o en el alejamiento del otro, el poema y la relación se ponen en función de la pérdida. Díez Taboada dice, sin embargo, que el adiós enunciado en el poema *sella y ritualiza* la vivencia de la separación.

²³ “¿Cómo podía yo, saludando al mar por primera vez, haber sentido lo que sintió Pushkin cuando se despedía de él para siempre?” (*Mi Pushkin* 85).

En el caso de Tsvietáieva, en lugar de sellar y ritualizar, el adiós enunciado en el poema reproduce el movimiento de la separación y la distancia espacio-temporal entre el yo poético y el tú del que se despide; perpetúa la pérdida y no le da lugar a la clausura ni al recuerdo.

Creo que exige cierta valentía escribir de esta manera, porque así se alimenta la muerte de las cosas de la vida. Elegir ese camino implica el rechazo de otro: el de no decir nada o de sellar la relación por medio de un poema que, bajo la ilusión de lo duradero y eterno, promete expresar y recordar la plenitud y la presencia del otro. En uno de los aforismos que recoge Reyes García Tsvietáieva afirma: “Todo lo no relatado es – permanente. Así, un crimen no confesado, por ejemplo – ‘perdura en el tiempo’. Lo mismo ocurre con el amor” (73). Y en *Poema del fin* dice: “Sin desmesura verbal/ el amor es sutura” (204). Pero ella elige la desmesura verbal: “Para mí – todas las palabras resultan pequeñas. Y el exceso de mis palabras – es únicamente una tenue sombra del exceso de mis sentimientos” (*Locuciones* 41). Al elegir la desmesura verbal, Tsvietáieva se arriesga abiertamente a escribir en el modo de la pérdida y a asumir al otro en su alejamiento infinito.

En un capítulo del *Espacio literario* que habla de Rainer María Rilke, Maurice Blanchot hace una afirmación inquietante: “Sí, cada hombre es Noé, pero en realidad lo es de un modo extraño y su misión consiste menos en salvar todas las cosas del diluvio que en sumergirlas, al contrario, en un diluvio más profundo en el que desaparezcan prematura y radicalmente. En esto reside la vocación humana” (130). Esta afirmación surge a partir del fragmento de una carta que Rilke le escribió al poeta Witold Hulewicz en el que dice: “Lo perecedero se abisma en todas partes en un ser profundo”(130) Frente a este hecho, Blanchot piensa que lo único que podemos hacer nosotros, que somos los menos durables y los más dispuestos a desaparecer, es precisamente “nuestro don de muerte”; esto es, *tener viva la plenitud de la muerte* (este obrar sería más bien un *des-obrar*).

Esta es precisamente la tarea que el pensador francés le atribuye a Orfeo en el capítulo “La mirada de Orfeo”. Allí hace una lectura del mito que le permite desarrollar una reflexión sobre los riesgos y las tareas de la creación poética. De acuerdo con la lectura de Blanchot, Orfeo debía bajar al Hades y recuperar a Eurídice para “hacer” una “obra diurna”; con esto se refiere a una obra fundamentada en una lógica de la presencia, la permanencia y lo completo. Pero cuando Orfeo rompe la ley y voltea a mirarla alcanza a ver “el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte [y] la noche” (161). Así, el filósofo dice que lo que en principio parece un error termina siendo en realidad la inspiración, porque Orfeo voltea a mirar a Eurídice en una suerte de éxtasis “sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia que olvida toda ley”(163). Al hacerlo, parece que “Orfeo sólo hubiese obedecido a la exigencia profunda de la obra, como si por ese movimiento inspirado hubiese arrebatado a los Infiernos la sombra oscura y sin saberlo la hubiese llevado a la plena luz de la obra” (163). Así, Orfeo instaura una nueva lógica en los dominios de la creación poética: la de la noche; y lo perecedero, aquello que Rilke afirma que se abisma en todas partes en un ser profundo, encuentra entonces una manera de desbordarse con ayuda de todos los poetas que entienden la extraña y transgresiva tarea de Noé: sumergir todas las cosas. Sin embargo la tarea de Orfeo tampoco consiste en sumergir todas las cosas en un diluvio terminal, sino en llevar a la plena luz de la obra la plenitud de la muerte.

Por lo demás, Blanchot relaciona el deseo con la impaciencia que conduce a Orfeo a mirar a Eurídice: “Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto”(163). En el estudio preliminar a las *Confesiones* de Tsvietáieva, Todorov dice que el amor para ella fue infelicidad porque siempre eligió “la plenitud del deseo en detrimento de su realización” (30). Esta es la misma decisión que toma Orfeo cuando mira a Eurídice y solo alcanza a escuchar el eco de un adiós. Así, parece que Tsvietáieva asume los

mismos riesgos y sufrimientos de la elección de Orfeo al momento de llevar a cabo su obra “nocturna”. Pues también ella, por medio de la despedida, logra poner en movimiento una pérdida que no busca la plenitud o la presencia sino precisamente exponer, en su mismo movimiento, “nuestro don de muerte” a partir del alejamiento del otro (como el de Eurídice y Orfeo). En una carta Rilke le insistía a la poeta: “No deben los enamorados, Marina,/saber tanto del declinar”. Pero tal vez los poetas sí.

En su estudio sobre Tsvietáieva, Peters Hasty afirma que el pensamiento de la poeta “about poetry is fully continuous with her thinking *through* poetry – a thinking which takes as its Vehicle the material of her craft” (xiv).²⁴ La poética de la despedida que he tratado de rescatar en este trabajo es desarrollada en los poemas *De Eurídice a Orfeo*, *Poema del fin* y *Carta de año nuevo*. En estos tres es posible ver cómo el lenguaje se pone en función de la pérdida con el fin de perpetuarla y de crear una relación con el otro que se basa en la distancia y el alejamiento. Además, cada uno de estos poemas reproduce el movimiento de la separación y la distancia espacio-temporal entre el yo poético y el tú del que se despiden. A continuación voy a analizar los tres poemas desde esta perspectiva.

De Eurídice a Orfeo fue escrito en 1923. La voz lírica del poema es la de Eurídice y se dirige a Orfeo con el fin de pedirle que no vaya en su búsqueda; pero el tono trágico del poema sugiere que esta petición ha llegado tarde, que Orfeo ya descendió y no pudo recuperarla. El poema tiene seis estrofas y desde la primera hasta la última –con excepción de

²⁴ ..sus reflexiones “sobre poesía están en consonancia con y desarrollan su pensar *en* la poesía – estas reflexiones tienen lugar en la materia de su creación poética” (Traducción propia).

la segunda— Eurídice, avergonzada de ser inmortal, trata de advertirle a Orfeo que ya no tiene un cuerpo con el cual responder a su pasión y que ya ni siquiera lo puede desear.²⁵

El carácter dialógico del poema abre una brecha entre la voz lírica y aquél al que se dirige. En primer lugar hay una brecha espacial: Eurídice está en el Hades y desde la primera estrofa marca la distancia entre su mundo y el de Orfeo por medio de la ley: “Oh, ¿no es una transgresión de las normas – el que un Orfeo descienda al Hades?” (99) En segundo lugar, hay una brecha temporal: sabemos que estas palabras llegaron tarde y que Orfeo bajó en busca de Eurídice de todas maneras. Pero el poema está narrado en un eterno presente y no podría ser de otra manera; si el tiempo del poema avanzara Eurídice desaparecería del todo y no habría poema porque es ella la que habla. De tal modo, Tsvietáieva nos lleva al encuentro de lo perdido sin que desaparezca del todo, y así introduce la voz de Eurídice en un alejamiento siempre presente y siempre distante; la voz lírica misma es, en este sentido, la pérdida que se perpetúa.

En este poema lo inmortal se enfrenta a lo mortal y se pone en juego la relación entre la pasión y la muerte. Eurídice insiste en que muerta ya no puede desear a Orfeo; mientras que para él, el deseo de la pasión es el deseo de la muerte: él no puede sino buscar a Eurídice, romper las reglas y mirarla. Por esta razón ella siempre está del lado de la ley y él de lo prohibido. Tanto en la primera como en la última estrofa ella insiste en las nociones de *Ley* y *deber*. El descenso de Orfeo al Hades está estrictamente prohibido, no debe bajar así como los hermanos no deben perturbar a las hermanas. En este sentido, la voz lírica defiende la Ley mientras que su destinatario la rompe. Sin embargo, sabemos que Tsvietáieva no estuvo nunca del lado de la Ley y que para ella un poeta siempre cargaba el “sino negro”. Esto

²⁵ La segunda estrofa es la que, como describí en el primer apartado, expresa la manera en que Tsvietáieva concibe la relación amorosa, en donde los amantes yacen junto a la gran mentira de poseerse y aquellos que pueden ver más allá de lo aparente perciben que el encuentro es un cuchillo.

permite sospechar que acá pasa algo raro, que hay una trampa; la voz lírica no es la de la poeta. Incluso, Eurídice le dice a Orfeo que necesita la paz que se desprende del olvido; que necesita olvidar y ser olvidada. Al romper la Ley Orfeo subvierte esta paz: él no podrá olvidar a Eurídice porque la ama, y el distanciamiento en que su mirada la introduce no es sino el cumplimiento de ese amor. En efecto, su descenso representa precisamente la victoria del amor en el modo de la pérdida sobre el olvido; y este poema y la pérdida que perpetúa quedan condenados, entonces, a repetirse y renovarse en cada lectura.

En este poema Tsvietáieva nos sitúa en el lugar de lo perdido para dirigirse a Orfeo. Esta es una mirada diferente a la de los otros dos poemas, ya que en estos últimos la voz lírica sigue el movimiento órfico: ese movimiento fuera de la Ley que transgrede y ama en medio de un *adiós*, como si la voz fuese el ojo de un huracán que lo arrasa todo y nunca se detiene.

Poema del fin fue escrito un año después de *De Eurídice a Orfeo*, en 1924. El tema de este poema es la separación y está basado en varias de sus fracasadas relaciones amorosas. Si para hablar del mar hay que conocer cada hora del mar y para hablar del ajedrez cada movimiento del ajedrez, para hablar de la separación hay que haberse separado muchas veces. Aquí la voz lírica a veces es narrativa y describe el encuentro de una pareja que va a separarse, el momento de la separación y la posterior reacción de la amante. Sin embargo, esta voz descriptiva a veces es interrumpida por el diálogo de los dos amantes. En consecuencia, en este poema, como lo describe Díez Taboada en la cita que mencioné antes, se expresa el dolor existencial de la pérdida en el instante mismo en que se produce. Este poema está atravesado por varias referencias literarias, como el *Cantar de los cantares*, las palabras de Cohelet en el *Eclesiastés* y “la poética de la separación” del futurista ruso Jlébnikov. El poema consta de alrededor de setecientos versos y está dividido en catorce apartados.

En los primeros cuatro apartados se describe el momento del encuentro de los dos amantes. A partir de la segunda estrofa del primero la voz lírica empieza a presentar el borroso límite entre el encuentro y la despedida con el fin de poner en juego, desde el comienzo, el movimiento de la pérdida. Cuando el amante llega al encuentro de la amada ella dice: “–Menos cuarto. Puntual, ¿eh?/ La muerte no espera” (181). En seguida narra un encuentro frío y triste: compara el cielo con una “hojalata oxidada” y del beso dice que es mudo, “como quien besa la mano a una dama anciana o a un muerto” (181). Aquí empieza a intercalarse el tono descriptivo con el dialógico. Por medio del diálogo la voz lírica y el tú al que se dirige parecen encontrarse, a veces, en el mismo tiempo y en el mismo espacio: el del poema. Sin embargo, cuando los diálogos se interrumpen la voz lírica está sola, perpetuando una pérdida por medio del relato que, por el hecho mismo de ser contando, nunca podrá ser permanente.

Hacia el final del primer apartado y a lo largo del segundo la voz lírica le presenta al lector la atmósfera de una relación amorosa en decadencia y simultáneamente reflexiona sobre la creación poética: “Ayer –a media máquina/ hoy –hasta las estrellas,/ (Este es momento de exceso:/ o todo o nada” (182). Esta estrofa es confusa porque tiene un sentido doble. Los primeros dos versos son ambiguos, solo la referencia a la máquina nos sitúa en el ámbito de la escritura y la comparación entre la “media máquina” de ayer y la posibilidad de ir “hasta las estrellas” hoy indica que tal vez trató de escribir un día y fue difícil, y este día, en el que se escribe esta parte del poema, ya ha encontrado fuerzas y puede excederse: o todo o nada. Pero ese exceso también parece referirse a la relación: o se ama en exceso o se acaba del todo; o de pronto, también, el amor depende del exceso y del uso de las palabras; y en este poema, sin duda, las palabras son excesivas y se exceden incluso a sí mismas.

Justo después de esta reflexión ella le pregunta a su pareja si quiere ir al cine, pero él dice que prefiere ir a casa. “Como una casa en ruinas, son las palabras: ‘a casa’/Las grita el

niño con desgarro: /¡vamos a casa!/ Casi un bebé ya había dicho: /¡Dame! ¡Es mío!’’ (182-183). Esta reflexión es importante porque relaciona estrechamente la manera de amar con las palabras que se eligen para hacerlo. “Vamos a casa” es terrible porque pone en evidencia una rutina y un cansancio; él ya no tiene que ser especial con la amada porque la siente “suya”, ya no tienen que hacer algo extraordinario para estar cerca. Tsvietáieva relaciona esta manera agotada de querer con una lógica de apropiación en la que una persona siente dominio sobre la otra (*¡Dame! ¡Es mío!*). En el quinto apartado la voz lírica dice con ironía: “-¿No querías/mover montañas? Amor/ significa.../Mío” (188). No hay duda de que para la poeta esta manera de querer refleja el tipo de relaciones humanas que se llevan a cabo en un sistema totalitario en donde la “lengua bruta” sustituye la lengua de las pasiones –la palabra *casa* es pronunciada por un hombre que no conoce o ha olvidado la poesía y la manera de dirigir sus plegarias a Dios.

En el tercer apartado Tsvietáieva, conducida por la lógica de apropiación que emana de la palabra “casa” pronunciada por su amante, reflexiona sobre los hombres “que bromean/y por debajo calculan” en la sociedad de los “descalabros comerciales”; al respecto pregunta: “(¿Es *esta* nuestra casa? –¡Desde luego, no la mía!)” (185). De esta manera el lector puede comprender que la pareja sigue junta más por una necesidad que por una pasión, pues el amor parece envilecerse por y de la misma manera que el lenguaje y, cuando lo hace, es a causa de una lógica de apropiación que es corrosiva, una lógica que se opone precisamente a aceptar al otro en su alejamiento infinito y a poner las palabras en función de la pérdida. Al final del segundo apartado aparecen unos versos que concluyen esta reflexión sobre el lenguaje y conducen a que los amantes se separen: “La vida –o sea,/ la exactitud de los poemas. “Casa”, es decir: ahí, afuera, en la noche” (183).

A lo largo del quinto y del sexto apartado tiene lugar el momento y el diálogo de la separación. La pérdida que empezaba a perpetuarse en los primeros apartados cobra aquí

mayor fuerza narrativa y tanto el lector como el amante interpelado y la amante se introducen por completo en el movimiento nocturno de la pérdida. Aquí las definiciones del amor son abundantes: “Amor no es sino.../ ¿sagrario?/ ¡qué palabra! Mejor decir: llaga, cicatriz (...) Y por dentro:/ el amor es este arco tenso,/es decir, ruptura. Ruptura” (187). La intensidad con que se define el amor y se produce el diálogo de la separación hace que la relación amorosa sea excesiva y recupere la pasión que se había perdido. Es en el momento en que la pérdida tiene mayor fuerza que el amor parece un destino: “Romparamos, pues (...)/ (Por dentro: del cuerpo es la voluntad. Tú y yo/ desde hoy somos almas/el uno para el otro...)” (189).

En los siguientes apartados, especialmente del siete hasta el trece, la voz lírica asume la pérdida. En el séptimo y en el octavo se resiste a la idea de la separación y busca fuerzas para enfrentarla; en un momento le pide a su amante que la tome del brazo para que dejen de marchar como presos y compara la separación con la muerte a través de la imagen de Caronte. En 1940, Tsvietáieva le escribe a una amiga: “Para mí no hay extraños: con todos comienzo por el final, como en los sueños...” (*Espíritu* 234). Algo semejante parece estar descrito en estos apartados: aparece la figura del puente como metáfora de la transición. Este puente, sin embargo, no le lleva de lo que tenía a lo que ya no tiene, sino de lo que no tuvo nunca a lo que no tiene. Pero es sobre el puente donde ella quiere pararse, es sobre el puente donde la pérdida puede mantenerse viva, sin principio y sin clausura: “Refugio, amparo/de los amantes sin esperanza./Puente – es – pasión./Siempre *entre* pasos” (*Poema del fin* 196).

En los apartados nueve y diez el poema se concentra en describir algunos recuerdos de vivencias pasadas de la pareja y conduce a una reflexión sobre el lenguaje, la poesía y la separación. Analiza el sonido de la palabra ruptura, deja de comprenderla: “¿Serbio, croata? ¿En qué lengua? ¿Se mofa de nosotros la lengua checa? Rupt-ura. (...) Sonido terrible, revienta los oídos. (...) No es en ruso, ni parece femenino o masculino” (202). Rompe la palabra por medio de un guión: le da la apariencia de lo que significa. Sin embargo, aunque

parece que la palabra en sí pierde su sentido, la ruptura se empieza a establecer como el tema del canto y como una posible poética: “¿Cuál será nuestra gesta? –Ruptura”(202); “Separación: escuela poética de Jlébnikov:/lamento del ruiseñor/canto del cisne” (203). Por otra parte, mientras tiene lugar esta reflexión, la narración neutral que caracteriza las descripciones a lo largo del poema empieza a interpelar y a incluir al lector: ¿cuál será *nuestra* gesta?; y la voz lírica, herida, se extiende hasta alcanzar y evocar otras voces y seres que han padecido el mismo dolor (Jlébnikov, el ruiseñor, el cisne, el rey David).

El apartado once compara el amor con una sutura que se rompe. Aquí la poeta se resiste a la idea de la separación, y lo hará por última vez en el apartado trece. En los apartados once y doce la poeta busca alianzas en el dolor de la ruptura y se encuentra con el pueblo judío, primero a través de la figura de Job y luego al comparar la vida con un gueto judío. “La vida:/ este lugar donde no es posible vivir./ Así el gueto judío. /¿No es más digno andar errante/ como un judío? (...) El derecho al permiso de residencia/ lo desprecio, lo arrojo lejos de mí. (...) Si es este / un mundo cristiano,/ los poetas somos judíos” (207). Por medio de esta alianza, el carácter transgresivo que admira la poeta sale a la luz, pero esta vez en relación con el lenguaje. Los poetas son judíos porque sus palabras son errantes y están fuera de la Ley (aunque obedecen, no obstante, una exigencia irrepresentable). En la poesía es posible vivir, pero sólo como judío; sin la lógica del apego o de la apropiación. En los judíos, Tsvietáieva encuentra a otros que dicen “esta casa no es mía” y que saben relacionarse poéticamente unos con otros: esto es, fuera de los dominios de la necesidad y la apropiación y por medio de la pasión órfica que no teme voltear a mirar a la amada. Además, la reflexión que en los apartados nueve y diez tendía hacia una idea de comunidad²⁶, se ve realizada en el modo de vida judío: una comunidad que solo obedece la ley de Dios. Así, en el último apartado, la gesta de la rupt-ura encuentra un destino: “El Cantar de los cantares/ nos prestará

²⁶ El tercer capítulo estará enteramente dedicado a examinar el carácter ético de esta poética y se pondrá en relación con la “Comunidad de los amantes” propuesta por Blanchot en *La comunidad inconfesable*.

su voz,/ Y Salomón se inclinará/ ante nosotros, pájaros/desconocidos, porque llorar/ juntos es mucho más que un sueño”. (209)

A través de las hondas reflexiones que se llevan a cabo en el *Poema del fin* podemos empezar a ver más claramente que en el primer poema estudiado la manera en que el lenguaje pone en movimiento la pérdida del otro, su alejamiento, sin que por esto se niegue la posibilidad de querer. Incluso, el amor solo parece ser posible y las personas destinadas una a otra cuando se paran sobre ese puente que lleva de lo que nunca se tuvo a lo que no se tiene; es decir, cuando perpetúan la pérdida. Tsvietáieva propone otra manera de relacionarnos con el otro y un tipo de gesta basada en la ruptura que permite que nos relacionemos con los mitos, la literatura y otros seres humanos a partir de este mismo movimiento. *Carta de año nuevo* fue escrito en 1926 con motivo de la muerte de Rilke. Todo el poema puede compararse con el momento en que Orfeo voltea a mirar a Eurídice; una mirada que ahora sitúo sobre el puente que aparece en *Poema del fin*, en donde se perpetúa la pérdida entre lo que no se tuvo nunca y lo que definitivamente no se tiene.

Rilke fue el amante que Tsvietáieva no tuvo nunca. Mantuvieron una correspondencia que cesó brutalmente tras las confesiones e insinuaciones amorosas por parte de la poeta hacia el poeta y que fueron rechazadas de un modo cruel y contundente: no respondió su última carta. En *Carta de año nuevo*, también conocido como *Por el año nuevo*, el yo poético es Marina Tsvietáieva. Al principio del poema se narra el momento en que ella tuvo noticias de la muerte de Rilke. Al parecer alguien tocó su puerta con el fin de solicitarle un artículo para la prensa sobre su muerte. Su respuesta: “No, no podré. (...) Para mí: Nunca ser Judas” (254). ¿Cómo podría, sin traicionar a Rilke, al amor y a la muerte misma, escribir algo sobre él con el lenguaje de la necesidad, con “la palabra bruta”? ¿Cómo hablar amorosamente del distanciamiento de esa manera? Brodsky dice que “el distanciamiento es al mismo tiempo el

método y el tema de este poema” (195); usar un lenguaje que no fuese poético no podría usar este método que se opone necesariamente a la lógica de la apropiación.

Este poema es una despedida que no busca sellar la separación. En éste el yo poético interpela a Rilke y lo sitúa en un espacio distinto al de ella: él está arriba y ella abajo. Esta distancia espacial se genera a partir de preguntas como: “¿Cómo va la escritura en tu nuevo lugar?” (259), o de comentarios como este: “qué ridículos aparecerán (ante ti) ‘con toda probabilidad’ (y también ante mi) *con toda probabilidad*, desde esa altura sin eje, nuestros *Bellevues* y nuestros *Belvederes*” (257). En la medida en que este tipo de formulaciones lingüísticas van alejando a Rilke, se acentúa también el misterio del más allá: “¿Qué hay a tu alrededor?/Rápido, de manera absoluta:/ la primera visión del universo” (256). De esta manera el poema adopta las características románticas del lamento funerario. De acuerdo con Díez Taboada, en estas elegías “la muerte se metaforiza en partida. Y, sobre todo, como viaje al Más Allá, al misterioso territorio *postmortem* que, como es tradicional, aparece representado como paraje o ámbito, recinto o morada maravillosos” (225). En efecto, Tsvietáieva le pregunta con entusiasmo: “Esos paisajes sin turismo, ¡qué hermosos deben ser! /¿No me equivoqué, Rainer? ¿Es montañoso el paraíso?/ ¿Y con tormentas? No del que hablan las viudas/ –porque paraíso no hay sólo uno, ¿verdad? –sobre él,/ ¿hay otro?...” (*Carta de año nuevo 259*)

Díez Taboada también dice que “no hay en estas despedidas una visión del tú muerto como objeto y ni siquiera como simple cadáver; sino como sujeto o ser vivo que accede, tras la muerte, a algún tipo de vida” (227). Cuando Tsvietáieva le pide a Rilke que le describa el universo desde allí arriba agrega: “No el poeta ya convertido en polvo, sino/el de espíritu y carne (no ofenderlos/aislándolos)...” (256). En otro momento, le dice a Rilke que cada letra

de este poema la acerca a él²⁷ y, en otro, habla del canto (“esta rima”) como un estado tercero que no es “ni vida ni muerte” en donde los dos pueden estar juntos. Peters Hasty interpreta este estado como un dominio que no es el de la vida ni el de la muerte en donde el deseo no tiene que cesar (221). La fe en este tercer estado y la petición de que sea el Rilke de espíritu y carne quien le describa el universo parece órfica; si Rilke escribiera una respuesta tal vez escribiría unas palabras como las que Eurídice le dirige a Orfeo en *De Eurídice a Orfeo*: que ya no tiene cuerpo y no siente deseo ni pasión; tal vez, incluso se avergüenzaría como ella. Tsvietáieva escribe este poema tres años después del de Eurídice y le menciona el poema de 1923 a Pasternak en el mismo verano en que se escribía cartas con Rilke, esto es, en el año en que escribiría *Carta de año nuevo*. Esto me hace creer que lo que le pide a Rilke en el poema hace, más bien, parte de la perpetuación de la pérdida; que Tsvietáieva se está introduciendo, a través de estas palabras, en el destino de Orfeo. Recordemos que para Blanchot el destino de Orfeo no fue finalmente perder a Eurídice sino hacer, por error e impaciencia, una obra que llevó a luz la plenitud de la noche y le dio al amor la plenitud de la muerte. Esto mismo es lo que pasa en este poema, hacia el final Tsvietáieva pregunta: “Y la muerte, ¿qué es sino una larga hilera/ de nuevas rimas?” (260). Y este poema, ¿qué es sino la muerte, sino el distanciamiento infinito entre dos personas?

Carta de año nuevo combina la lírica amorosa con el lamento funerario (Brodsky 232) y en este sentido no sigue estrictamente las características de este último subgénero. De acuerdo con Díez Taboada, el lamento funerario restaura la presencia del tú desaparecido (225), pero ya sabemos que para Tsvietáieva el amor no depende de la presencia del otro sino más bien de su distanciamiento. Además, ella es consciente de que “Language neither replaces nor reconstitutes what has been lost. The poet sees in it the space where impossible unions can be actualized with an otherwise unattainable profundity and endurance”(Peters

²⁷ “Pero no se hallará/ ni una letra que me aleje de ti./ Cada designio, una sílaba nimia, *Du Lieber*,/me llevan a ti”. (256)

Hasty 221).²⁸ Por esta razón la despedida y el lamento funerario resultan precisos para poner en movimiento el amor que se da en el modo de la pérdida, para “actualizar” o perpetuar “la unión imposible” –la imposibilidad de una unión– entre el yo poético y el tú interpelado. La combinación de estos subgéneros conduce, finalmente, a que aquí se cumpla el destino de Orfeo.

Hasta el momento he mostrado que el aprendizaje amoroso que Tsvietáieva relata en *Mi Pushkin* es desarrollado en sus reflexiones sobre la creación poética y también en su obra. Al hacerlo, el lenguaje adquiere la función poética de perpetuar lo perdido y desafía la lógica de las relaciones humanas e incluso las de la poesía. En el siguiente capítulo voy a presentar la propuesta de comunidad que hace Maurice Blanchot en *La Comunidad Inconfesable*, “La comunidad de los amantes” para relacionarla con la poética de Tsvietáieva y analizar los aspectos éticos de esta manera de querer y escribir.

²⁸ “el lenguaje no puede reemplazar o reconstituir lo perdido. La poeta reconoce en el lenguaje el espacio en donde las uniones imposibles se actualizan con una resistencia y una profundidad que no podrían alcanzarse de otra manera” (Traducción propia).

3. Un defecto ético

Al perpetuar la pérdida y la carencia del otro en su pasión poética, los poemas de Marina Tsvietáieva permiten reflexionar de una manera muy especial en torno a las relaciones entre poesía y ética. Aunque este no sea el *tema* de sus poemas, sí es una preocupación que atraviesa sus reflexiones sobre la poesía. En *El poeta y el tiempo* ella pregunta: “¿por qué con el poema somos exigentes y con el árbol no?” (80), y en seguida responde:

Porque la tierra, cuando procrea, no es responsable; y el hombre, cuando crea – sí lo es. Porque la tierra que crece tiene una única voluntad: la del crecimiento; el hombre, en cambio, debe querer que crezca el bien que él conoce (...) y debido a que el artista es un hombre y no un monstruo ni un esqueleto animado ni una mata de coral– es responsable de cuanto sus manos crean (80).

Aquí, la creación artística y la natural están separadas por una rendija ética: el arte debe hacer crecer el bien. El artista, de acuerdo con esta cita, es responsable de cuanto sus manos crean, porque crean en y para un mundo compartido.

La manera en que Tsvietáieva clasificó a dos poetas de su tiempo, Maiakovski y Rilke, permite ahondar en su manera de relacionar la poesía y la vida en común:

"Estoy cerca ahora de dar la respuesta para mí más difícil: ¿es indicativo de nuestro tiempo Rilke -este hombre distante entre los distantes, sublime entre los sublimes, solitario entre los solitarios- si (y de esto no sabe la menor duda) Maiakovski es indicativo de nuestro tiempo?"

Rilke no es ni encargo ni demostración de nuestro tiempo - es su contrapeso.

Por Rilke nuestro tiempo le será perdonado a la tierra.

Por oposición, es decir, por necesidad, es decir como antídoto de nuestro tiempo, Rilke pudo nacer solamente en él.

En eso consiste su contemporaneidad.

El tiempo no lo encargó: lo llamó.

El encargo de la multitud a Maiakovski: habla *de* nosotros; el encargo de la multitud a Rilke: háganos *a* nosotros. Ambos encargos han sido cumplidos. Nadie diría que Maiakovski es un maestro de la vida, como nadie diría que Rilke es un heraldo de las masas.

Rilke es tan necesario para nuestro tiempo como un sacerdote en el campo de batalla: para orar por los unos y por los otros, por ellos y por nosotros: para pedir la luz para quienes aún están vivos y el perdón para los que ya han caído"(73).

Aquí la poeta insiste en que la poesía es necesaria para los seres humanos y que tiene, por lo demás, diferentes maneras de serlo: entre éstas la de Maiakovski, que es directamente política, que busca consolidar y conmover a una comunidad a partir de una ideología (la bolchevique); y la de Rilke, que es más bien espiritual. Además, en ambos casos el origen de la poesía no es la expresión de sus abismos interiores, sino *el encargo de las masas*, en el caso de Maiakovski; y el *llamado del tiempo* —y de la *vida* de las personas de ese tiempo—, en el caso de Rilke. Así, ambos poetas tienen una responsabilidad: Maiakovski es un *heraldo de masas* y Rilke un *maestro de la vida* y un *sacerdote en el campo de batalla*.

Las manos de Tsvietáieva también fueron responsables de cuanto crearon, tampoco ella fue una mata de coral. Incluso el que no asumiera el encargo de la multitud bolchevique, como lo hizo Maiakovski, la condujo hacia otro tipo de responsabilidad; una más cercana,

quizás, a la de Rilke. Aunque no sé si su poesía sea indispensable para nuestro tiempo, si me preguntaran qué hace de ella una artista y no un monstruo ni un esqueleto inanimado, respondería que es su manera de reflexionar sobre nuestras relaciones con otros en el modo de la pérdida y no de la apropiación. Esta reflexión, desarrollada en su creación poética, nos permite pensar en un tipo de comunidad que no está fundada en lo que está presente —en donde el amor podría ser correspondido— y que se acerca, más bien, a lo que Maurice Blanchot llamó “La comunidad de los amantes”.

Este escritor desarrolla las características de esta comunidad y específicamente las relaciones entre ética, pasión y escritura, en la segunda parte de su libro *La comunidad inconfesable* (1983). Esta reflexión parte de un desencanto con el comunismo y con la noción misma de comunidad, que generó la producción de diferentes trabajos filosóficos en Francia, en la década de los ochenta, que reevaluaban el concepto de lo común. Muchos de estos trabajos tomaron muy en cuenta a la escritura para pensar en una comunidad en donde lo común no fuera del orden de la presencia (es decir, en donde lo común no estuviera basado en lo que somos y tenemos, sino más bien en lo que carecemos y que, como todo los demás, no podríamos tener jamás: la muerte, por ejemplo).²⁹ Como lo vimos en el capítulo anterior, para Marina Tsvietáieva el lenguaje poético también escapa de este orden y, al movilizar y perpetuar lo perdido, propone otra manera de querer y de relacionarnos con otros. Si bien ya mostré cómo se relacionan pasión y escritura en tres de sus poemas y en *Mi Pushkin*, “La

²⁹ La discusión en la que tiene lugar el pensamiento de Blanchot tiene interlocutores representativos como Georges Bataille y Jean-Luc Nancy. No en vano *La comunidad inconfesable* empieza con una suerte de prólogo que tiene un epígrafe de Bataille: “La comunidad de los que no tienen comunidad” y procede a relacionar su reflexión con *La comunidad desobrada* de Nancy: “A partir de un importante texto de Jean-Luc Nancy, quisiera recuperar una reflexión nunca interrumpida (...) sobre la exigencia comunista, sobre las relaciones de esta exigencia con la posibilidad o la imposibilidad de una comunidad en un tiempo que parece haber perdido hasta su comprensión (pero ¿no está la comunidad fuera del entendimiento?), finalmente, sobre el defecto de lenguaje que tales palabras, *comunismo*, *comunidad*, parecen incluir, si presentimos que llevan consigo algo distinto de lo que puede ser *común* a los que pretenderían pertenecer a un conjunto, a un grupo, a un consejo, a un colectivo, aunque fuere prohibiéndose formar parte de él, cualquiera que sea su forma” (11).

comunidad de los amantes” de Blanchot, que se concentra también en estos dos aspectos, me permitirá relacionarlos con uno más: lo ético. Así, con el fin de describir el tipo de comunidad que también parece abrirse en la poética de la pérdida, a continuación presentaré la manera en la que Blanchot aborda *El mal de la muerte* de Marguerite Duras para reflexionar y describir esta comunidad de amantes; luego ahondaré específicamente en su reflexión sobre las relaciones entre pasión y ética para relacionarlas con la postura de Tsvietáieva.

A partir de una lectura muy atenta de *El mal de la muerte* de Marguerite Duras, Blanchot reflexiona sobre una comunidad de amantes que tiene lugar en la escritura. En líneas muy generales, la obra de Duras gira en torno a una relación amorosa que *debería* llevarse a cabo entre un hombre y una mujer.³⁰ Él la contrata a ella por unos días. No es claro, sin embargo, el tipo de servicio que presta la mujer: nunca se afirma que sea una prostituta y el objetivo del encuentro es que él pueda amarla. No obstante, a pesar del contrato y de entablar relaciones sexuales con ella, él no consigue quererla. De hecho, ese es precisamente el mal de la muerte que ella, primero, le diagnostica a él: la imposibilidad de amar. El relato se constituye por medio de tres voces: la de un narrador extradiegético (que Blanchot llama “voz soberana”) que narra los pensamientos, las situaciones y lo que *debería* hacer cada personaje; y el diálogo entre el hombre y la mujer. A lo largo de la lectura la mujer parece tener roles diferentes: a veces ella también parece padecer el mal de la muerte pero otras veces dice que sí ha amado. El personaje del hombre, por su parte, parece estar condenado a representar un solo rol: el del hombre que no puede amar; sin embargo, a veces se asoma un Otro de él que tal vez podría hacerlo: “Hay en usted sollozos de los que ignora el porqué. Están retenidos al

³⁰ En el texto, la voz del narrador siempre está diciéndole al hombre lo que “debería” sentir o hacer. La idea de deber, entonces, parece estar en función de resaltar su impotencia, ya que nunca puede cumplir esos deberes. Reflexionaré sobre su impotencia más adelante.

borde mismo de usted como exteriores de usted, no pueden alcanzarle para ser llorados por usted” (Duras 47).

La ambigüedad y el exceso de estos personajes llama la atención de Blanchot, especialmente porque su relación es en principio contractual. Este hecho le permite al filósofo mostrar que las relaciones que se dan en una sociedad mercantil, y cuyo objetivo sería fomentar una *comunidad “verdadera”*, realmente pervierten las relaciones entre unos y otros:

Él, incapaz de poder amar, solo puede acercarse a ella condicionalmente, como conclusión de un trato, del mismo modo que ella en apariencia se abandona por completo, pero abandonando sólo la parte de ella que está bajo contrato y preservando o reservando la libertad que ella no aliena. De donde se podría concluir que, desde el origen, el absoluto de las relaciones ha sido pervertido y que, en una sociedad mercantil, hay ciertamente comercio entre los seres pero nunca una “comunidad” verdadera, nunca un conocimiento que (...) sea algo más que un intercambio.... (...), relaciones de fuerza donde quien paga o mantiene está dominado, frustrado por su mismo poder, el cual no mide sino su impotencia” (64).

Con estas palabras Blanchot propone una lectura de la novela en la que el mal de la muerte está mediado por la lógica del intercambio y la necesidad. En primer lugar, como dice la cita, él solo puede acercarse a ella por medio del contrato y así, *frustrado por su mismo poder*, no puede amarla sino solamente *comerciar* con ella, tener las relaciones sexuales y la compañía por las que ha pagado. Ella, por su parte, abandona *sólo la parte de ella que está bajo contrato y preserva la libertad que no aliena* bajo ese mismo contrato. Esto explica el hecho de que su personaje sea tan ambiguo a lo largo de la historia; pues la parte de ella que está al servicio del contrato no podría amar o ser amada, la otra parte sí. Para el filósofo, una “comunidad” verdadera (instituida, duradera y esencial) no escapa de esta lógica contractual;

sin embargo, la *otra* comunidad, la que él busca en este relato, se hace posible en los excesos de esta lógica –en la parte de ella que no está alienada en el contrato, en la parte de él retenida en los bordes de sí mismo y que solloza por él.

La escritura de Tsvietáieva podría considerarse femenina en el sentido que esta lectura de Blanchot le da a la mujer (cuando preserva la libertad que no aliena): “Si la mujer es sueño, con una pasividad que se convierte en acogida, ofrenda y sufrimiento, por eso, sin embargo, en su desmesurada fatiga ella habla verdaderamente” (68). La poesía de Tsvietáieva acoge la exterioridad de esto que Blanchot llama el otro³¹ y le entrega su amor incondicionalmente, a costa de padecer y perpetuar su más prolongada ausencia. Además, Blanchot asegura que esta mujer “escapa la intimación, de aquello que haría de ella un conjunto aprehensible, una suma que integraría el infinito para así reducirlo a un finito integrable” (68). ¿No es el escapar de la intimación precisamente uno de los fundamentos del amor para Tsvietáieva?

A partir de la lectura de *Mi Pushkin* veíamos cómo para ella el amor no se basa en el encuentro sino en la separación. Ahora, con ayuda de las reflexiones de Blanchot, podemos explorar otras características de este tipo de relación: al evadir el encuentro y al aceptar que los amantes nunca están *juntos*, ninguno puede formarse un conjunto aprehensible del otro que *integraría el infinito para así reducirlo en un finito integrable*. Así, parece que no sólo decir “te amo” tiene algo de sublime y de místico, pues los amantes, al relacionarse en el modo de la pérdida, parecen ser irrepresentables el uno para el otro. El poema de Pushkin *Al mar*, de donde Tsvietáieva formó sus primeros aprendizajes del amor, tiene un verso que da cuenta de esto: “¡Límite ansiado de mi alma!”. La voz lírica se refiere al mar (del que se despide) como su límite, como aquello que no puede aprehender o integrar. En este sentido

³¹ “Exterioridad que el pensamiento no domina, aunque fuere dándole nombres diversos: la muerte, la relación con el prójimo o incluso el habla cuando ésta no se repliega en modos hablantes y no permite así ninguna relación (ni de identidad ni de alteridad) consigo misma”. (Blanchot, *Comunidad* 29)

también para Tsvietáieva serían verdaderas las siguientes palabras de Blanchot sobre los amantes:

..el “yo” y el “otro” no viven en el mismo tiempo, no están nunca juntos (en sincronía), no podrían ser, por tanto, contemporáneos, sino separados (incluso unidos) por un “aún no” que corre parejas con un “ya no”. ¿No es Lacan quien decía (cita tal vez inexacta): desear es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere? Lo que no significa que amar no se viva más que en el modo de la espera o de la nostalgia, términos que se reducen demasiado fácilmente a un registro psicológico, mientras que la relación que está aquí en juego no es *mundana*, al suponer incluso la desaparición, hasta el hundimiento del mundo (74).

Los amantes no están nunca juntos porque se están separando todo el tiempo. De la misma manera, en el caso de Tsvietáieva, al combinar el lamento fúnebre con la lírica amorosa, el poema *Carta de año nuevo* garantiza precisamente que el yo y el otro no se sitúen nunca en el mismo tiempo. También podría pensarse que el puente que aparece en el *Poema del fin* representa e instaura la manera como funciona el amor en lo que Blanchot llama la comunidad de los amantes; pues ese puente, que conduce de lo que no se tuvo nunca a lo que no se tiene, y en donde la poeta necesita pararse para mantener viva la pérdida, desborda cualquier *boda comercial* fundamentada en lo que se tuvo o en lo que se tiene.

Así, creo que no existe una poeta en el mundo para quien sea tan justa esa cita de Lacan: *desear es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere*. Ahí está parada Tatiana en la escena de “La Ondina”, y la figura infantil de Tsvietáieva que, desde entonces, siempre fue la primera en escribir y en tender la mano. Desear de esta manera también le mostró a la poeta que hay más formas, además de la espera y la nostalgia, para relacionarse con la carencia del otro; que incluso es posible querer al otro por su carencia, por la imposibilidad

de volverlo *un finito integrable*. De tal forma, en *El poeta y el tiempo* ella afirma: “El silencio del otro – es la inminencia de mi derroche, en vano, gratuitamente” (12). Su relación con el otro tiene algo de sublime, pues el silencio de éste es a la vez el origen y el riesgo de su escritura, de su derroche –en vano y gratuitamente–, sin esperar nada a cambio y segura, más bien, de perpetuar la carencia.

Por el momento, entonces, podemos ver que el lado femenino que caracteriza la escritura de Tsvietáieva hace que su propuesta poética tenga rasgos en común con la comunidad de los amantes. Sin embargo, la ambigüedad con que Duras caracteriza a estos personajes permite que Blanchot le dé otro giro al personaje del hombre, lo que me lleva a sugerir que la poética de la pérdida también es masculina:

[E]l, en su tentativa de amar, en su búsqueda sin descanso, es el más digno, el más cercano de ese absoluto que encuentra no encontrándolo. Que se levante por lo menos acta de encarnizamiento en procurar salir de sí mismo, sin romper no obstante las normas de su propia anomalía donde ella no ve sino un egoísmo redoblado (lo que tal vez es un juicio precipitado) y ese don de las lágrimas que él vierte en vano, sensible a su propia insensibilidad, ante el que ella responde secamente: “*Abandone ese hábito de llorar por usted mismo, no vale la pena*”, mientras que el “Usted” soberano, que parece saber el secreto de las cosas, dice: “*Usted cree llorar por no amar, usted llora por no imponer la muerte*”. (68-9)

En este fragmento Blanchot le da un giro al personaje del hombre, ya que su imposibilidad de amar se ve atravesada por un esfuerzo de amar en el que se hace notoria una lucha entre lo que está presente y lo que está ausente; entre el hombre que se *es* y una alteridad que parece intuir: se trata de un juego frustrado e impotente de dobles. Blanchot parece pensar que la narración facilita las cosas para la mujer, porque ella no está limitada

por haber pagado un contrato y no está en una posición de poder. Él, en cambio, no puede escapar de ese poder, pero siente –incluso con más fuerza que ella– la impotencia. Él no llora por sí mismo, sino por otro que podría amarla más allá del contrato e imponer la muerte, como Orfeo que rompe su contrato para ver en Eurídice la plenitud de la muerte. Pero quizás él se asemeja más a Aleko, porque quiere amarla bajo contrato, asesinar en nombre de sus derechos. Esto es precisamente lo que le hace padecer el mal de la muerte.

Por lo demás, su impotencia de *amar* bajo contrato es semejante a la impotencia que Tsvietáieva le atribuye al lenguaje de la necesidad o del intercambio para entablar una relación amorosa con el otro. De hecho, cuando critica el uso posesivo que el amante del *Poema del fin* le da a la palabra casa (capítulo 2), relaciona este tipo de lenguaje con las relaciones fundamentadas en los acuerdos comerciales:

(Por encima del hombro: –Es/ ésta nuestra casa? –Desde luego, no la mía!) Uno firma cheques, /otro besa un guante/ de satén, el tercero se ocupa de un zapatito de charol./...¡Oh bodas comerciales! Y colorete en las mejillas. (...) Se besuquean, se abrazan/y se acarician, se mecen.../(Perdón: huele a restos/del banquete de ayer.)Acuerdos comerciales/y, en las mejillas, colorete (185-186).

Para ella, la palabra poética es la que desborda los contratos que “la palabra bruta” formula; es, como dije en el segundo capítulo, la que *redirecciona nuestras plegarias* hacia Dios, quien, como la mujer de la novela, tampoco puede reducirse a un finito integrable. No obstante, las palabras que constituyen el lenguaje poético son justamente las mismas que constituyen el lenguaje contractual. De tal manera, asumir el reto de *redireccionar* el lenguaje sitúa a Tsvietáieva en una posición más cercana a la del personaje del hombre que al de la mujer en la lectura que hace Blanchot de la novela de Duras: ella debe asumir el riesgo y la dificultad de romper *las normas de su propia anomalía* (él también debería hacerlo pero no lo

hace), sin dejar de comunicarse con otros en el lenguaje que ellos hablan. Así, el lenguaje poético no difiere del contractual pero sí lo excede al ponerse en función de la pérdida y no de la presencia –como los sollozos de un hombre que no pueden ser llorados por él.

De esta misma manera, Blanchot propone que la base de la comunicación en una “comunidad” verdadera no sería “necesariamente el habla, ni siquiera el silencio que es su fondo y su puntuación, sino la exposición a la muerte, no ya de mí mismo, sino del prójimo cuya presencia viviente y más cercana es ya la eterna y la insoportable ausencia, aquella que el trabajo de ningún luto consigue aligerar” (48). En otras palabras, lo que comunica y se comunica en este tipo de comunidad es el exceso y la carencia del otro; aquí la función del lenguaje (y sus silencios) consiste en perpetuar la “insostenible ausencia”, en lugar de preservar la soportable presencia, del otro. Esta es precisamente la propuesta que encuentro en una poética que, como la de Tsvietáieva, decide seguir el *pathos* de Orfeo: exponer *la plenitud de la muerte* al perpetuar la pérdida en un lugar donde no hay lugar para la superación, la transacción o la realización de una relación que dependería de la presencia o de la posesión del otro.

Para Blanchot, la comunidad de los amantes se abre en este tipo de escrituras. Ya vimos que la poesía de Tsvietáieva no solo es representativa sino también performativa: en ella se produce la relación con el otro que se da en el modo de la pérdida. Su escritura es el lugar que expone y produce la carencia. En el *Pesa-Nervios*, Artaud escribe: “En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el espacio” (47). La escritura de Tsvietáieva también crea un espacio para aquello que parecía no poder encontrar sitio en el espacio: una comunidad en la que los seres entran en relación en el modo de la separación y no de la intimación, en la que aquello que tienen en común es lo que los separa y no lo que los aproxima en el modo de la presencia. Sin embargo, hay que tomar en

cuenta que este espacio o comunidad solo existe en su abrirse como espacio: la pérdida del otro que aleja a los amantes infinitamente solo es tal en tanto que se perpetúa la pérdida (en lo que dura la lectura del poema) –no en vano se trata aquí de una escritura performativa. Por esto, en el marco del texto de Duras, Blanchot escribe:

¿Cómo no buscar en ese espacio en que, durante un tiempo que va desde el crepúsculo a la aurora, dos seres no tienen más razones para existir que exponerse enteramente uno a otro, enteramente, íntegramente, absolutamente, con el fin de que comparezca, no ante sus ojos, sino ante los nuestros, su común soledad, sí, cómo no buscar ahí y cómo no encontrar ahí “la comunidad negativa, la comunidad de los que no tienen comunidad?” (85)

Esta comunidad negativa (que Blanchot denomina así en diálogo con Bataille) solo tiene lugar gracias a lo que desborda la relación y el lenguaje contractual en el relato. Así, la comunidad de los amantes surge en medio de una pasión extraña que se perpetúa en la escritura. Por este motivo los amantes aquí en juego son como los de Ovidio y los de Pushkin: quienes nunca están juntos y son, además, inaccesibles el uno para el otro –“y, en lo inaccesible, sometidos a una relación infinita” (74).

Al comparar la lectura que hace Blanchot de la extraña relación entre los personajes de *El mal de la muerte* de Duras y la propuesta poética de Tsvietáieva, he tratado de esbozar los rasgos que caracterizan a la comunidad de los amantes y de mostrar que la propuesta poética de Tsvietáieva también representa y performa una comunidad de ese tipo. Con el objetivo de afirmar que dicha comunidad puede abrirse sitio en el espacio, Blanchot examina y describe con cuidado las relaciones entre pasión y ética. Me parece importante retomar esta reflexión ahora, ya que me interesa mostrar en qué sentido la poética de la pérdida es una

propuesta ética. Me concentraré principalmente en tres capítulos de “La comunidad de los amantes”: “Ética y amor”, “Tristán e Isolda” y “El salto mortal”.

En el capítulo llamado “Ética y amor” Blanchot empieza a reflexionar y a problematizar la relación entre ética y amor a partir de esta afirmación: “*el amor no ha conocido ley jamás*” (70). Este punto de partida es muy importante para su reflexión y también para la nuestra porque, por un lado, significa que habrá que determinar lo que implica que el amor se dé en un lugar fuera de o anterior a la ley. Por el otro, problematiza la comparación entre ambos autores: pues bien, aunque para los dos la comunidad de los amantes tiene lugar en la escritura, para Tsvietáieva ésta sí está regida por la ley (por su propia ley): “la ley artística es exactamente contraria a la ley moral. El artista es culpable únicamente en dos casos: cuando, como ya hemos dicho, renuncia a la obra (no importa en beneficio de quién) y cuando crea una obra no artística” (*El poeta y el tiempo* 90). Por lo tanto, tomaré estos dos aspectos en cuenta –la relación entre amor y ley y entre ley y escritura– a lo largo de esta reflexión.

Blanchot comienza por establecer dos implicaciones que podría tener la afirmación anterior. En primer lugar, plantea y rechaza la idea de que al no conocer la ley, el amor signifique entonces una suerte de retorno al “antes de la ley”, esto es, a una especie de salvajismo que ni siquiera transgrede prohibiciones porque las ignora (70). El hecho de que el amor no esté caracterizado por este salvajismo es una idea que comparte Tsvietáieva y que es posible ver a partir de la lectura que hace de Orfeo y de Aleko. En ambos casos el amor sí conoce la ley: la de no voltear a mirar a Eurídice, en el caso de Orfeo, y la de no matar en el caso de Aleko, pero ambos la transgreden.

La otra implicación que establece Blanchot, y de la que toma solo algunos elementos que le ayudarán a trazar una respuesta a la luz del texto de Duras, es que, al no conocer ley jamás, el amor puede entenderse como un retorno

a lo “aórgico” (Hölderlin) que altera cualquier relación de sociedad, justa o injusta, y que, refractario a cualquier tercera persona, no podría contentarse con una sociedad de dos donde reinara la reciprocidad “yo-tú”, sino que evoca más bien el desbarajuste inicial anterior a la creación, la noche sin término, el afuera, la sacudida fundamental (70-71).³²

A partir de esta cita, Blanchot sitúa al amor en un lugar caótico donde no impera la ley. Se trata de un *desbarajuste* que altera las relaciones de la sociedad y, entre ellas –como los poemas de Tsvietáieva–, la *reciprocidad* “yo-tú”. Al final de este fragmento el escritor agrega: “(Para los griegos, según Fedro, el Amor es casi tan antiguo como el Caos)” (71). Así, el amor se define como una suerte de fuerza destructora y creadora que, como los amantes de Duras o Tsvietáieva, está fuera del orden de la presencia. No es, tampoco, un sentimiento o un deseo que busca satisfacerse: es una *sacudida fundamental*.

Justo después de este fragmento, Blanchot procede a recordar una parte del relato de Duras que sostiene y amplía esta idea: “*Usted pregunta cómo podría sobrevenir el sentimiento de amar. Ella le responde a usted: quizá por una falla repentina en la lógica del universo. Ella dice: por ejemplo, por un error. Ella dice: jamás por un querer*” (71). El error que está aquí en juego puede ser relacionado con una de las lecturas que Tsvietáieva hace de

³² Para continuar desarrollando su reflexión Blanchot solo toma de esta cita los elementos que menciono a continuación. Sin embargo, y precisamente aquí recupera la idea del amor como un desbarajuste, a lo largo de su ensayo se refiere de una manera muy particular a la noción de “anterioridad”. Es paradójico, por ejemplo, que “ubique” (o más bien disloque) el amor simultáneamente en lo que antecede a la creación; en la noche sin término (en el antes, aún y no-todavía); en el afuera e incluso que lo retrate como una sacudida fundamental (la interrupción misma de todas estas temporalidades). Así, a partir de esta dislocación, lo que antecede a la creación no parece remitir a un orden temporal, sino más bien a una mera condición de posibilidad.

Orfeo y de Aleko, en la que juzga la impulsividad de sus acciones (la mirada y el asesinato) como un error cometido “por el no dominio de su amor”. Para ella errar también es amar, especialmente cuando conduce del deseo de la pasión al de la muerte (a esa falla repentina, quizá, en la lógica del universo). De hecho, para Tsvietáieva la pasión es tan poco dominable o “domesticable” como la lírica y la ética. En una de sus cartas del verano de 1926, que reflexiona en torno a la infidelidad y a la pasión, le escribe a Boris Pasternak: “Toma todo lo que puedas, mientras haya todavía deseo de tomarlo. Recuerda que la sangre es más antigua que nosotros, sobre todo la tuya: semita. *No la domestiques*. Toma todo esto desde una altura lírica, no: ¡desde una altura ética!” (225. *Cursivas mías*). La alusión a la sangre, que Tsvietáieva usa aquí como una metáfora de la pasión y que en el caso de Pasternak es de las más antiguas (semita), también remite, de un solo tirón, a la pasión, a la escritura y a la ética, a una noche sin término y sin ley (o más bien, quizás y como veremos más adelante, frente a una ley quizás igual de irrepresentable, aunque no tan universal, como la del Dios de Pasternak).

Sin embargo, frente a la cita de Duras, Blanchot se concentra menos en la noción del error que en la de la *falla repentina en la lógica del universo*. A partir de esta última idea él dirá que el amor rompe la lógica del universo para que surja lo heterogéneo. De hecho, dice que lo que este fragmento del relato anuncia es “que es preciso que, en la homogeneidad, que es la afirmación de lo Mismo –que exige la comprensión, surja lo heterogéneo, lo Otro absoluto gracias a lo cual toda relación [significa no relación,]³³ la imposibilidad de que la voluntad e incluso el deseo franqueen lo infranqueable...” (71). En otras palabras, Blanchot está diciendo que el escrito de Duras anuncia que lo que no se puede aprehender del otro (que ni siquiera el otro puede aprehender de sí mismo porque lo carece), ese límite infranqueable,

³³ La traducción al español en este momento dice: “tiene significado: no relación,” sin embargo, María del Rosario Acosta me señaló que la versión en francés dice: “toda relación significa no relación”. Ésta resulta mucho más clara y por eso he decidido incorporarla dentro de la cita.

es lo que hace posible que los amantes ahonden en la noche sin término de su despedida. Esto Otro no es más, ni mucho menos, que el mal de la muerte.

El escritor también desarrolla esta idea en el capítulo “Tristán e Isolda”. En éste, aprovecha esta leyenda para mostrar que, aunque es el paradigma del amor compartido, la relación entre Tristán e Isolda “excluye”, dice, “tanto la sencilla mutualidad como la unidad en que lo Otro se fundiría en lo Mismo” (74) y, así, atrae a los amantes a “lo extraño en donde se convierten en extraños para sí mismos” (74). La pasión los conduce a ese lugar donde nunca habrá familiaridad: la pérdida, la muerte, la sacudida fundamental.

De tal forma, en una primera instancia, para Blanchot el amor no conduce a la reciprocidad, a un registro psicológico (ya que el amor no es un sentimiento) o a una noción de mismidad, sino que más bien da lugar al exceso y a los límites del contacto y del conocimiento. Lo Mismo, dice, exige comprensión, lo Otro no. Un aforismo de Tsvietáieva plantea una postura semejante: “Amar – no significa entender, amar – es rezar y rezar – significa no entender” (*Locuciones* 65). Aquí Tsvietáieva vuelve a relacionar el amor con lo místico –con las oraciones que se dirigen a lo absolutamente Otro: Dios. También para ella hay algo incomprensible e infranqueable en toda “relación” amorosa: el surgimiento de lo heterogéneo que el modo de la pérdida –y no la reciprocidad– perpetúa. Tal vez, como vimos en el primer capítulo³⁴, sea éste el mismo éxtasis que alcanza Tsvietáieva en sus relaciones amorosas; pues Blanchot define el éxtasis como “aquello que recusa toda certeza” (40).

El mal de la muerte, bajo esta perspectiva, no sería otra cosa que lo que da lugar a lo heterogéneo, lo que hace que amar signifique rezar en lugar de entender. Este mal hace que el amor exceda la posibilidad, la voluntad y la reciprocidad. El mal de la muerte es el que hace

³⁴ “Estar enamorada es para Tsvietáieva el equivalente de una droga que le permite alcanzar rápidamente el éxtasis” (Todorov 29).

que el personaje del relato de Duras solloce, desde el borde de sí mismo, por él mismo. En este orden de ideas, al final del capítulo “Ética y amor”, Blanchot concluye que el mal de la muerte “o bien designaría el amor impedido, o bien el puro movimiento de amar, llamando a uno y otro al abismo, a la noche negra que descubre un vacío vertiginoso...” (72). ¿Acaso no podríamos diagnosticarle este mal a la concepción del amor de Tsvietáieva? Ella también parece saber que al amar en medio de este mal, que no permite franquear los límites del otro y que no sigue los caminos de la reciprocidad, se accede a lo heterogéneo. Con respecto a Tatiana en la escena de “La Ondina” de Pushkin relata:

En eso radicaba todo el asunto, en que él no la amaba, y sólo por eso ella lo amaba – *así*, y sólo por eso lo eligió a él, y no a otro, para amarlo, porque en lo más recóndito *sabía* que él no podría amarla (...) Las personas con este don fatal para el amor desgraciado – unilateral – asumido totalmente por uno solo – tienen *el genio* de los objetos incompatibles. (*Mi Pushkin*, 39).

El don fatal para el amor desgraciado, como el de Tristán e Isolda, Orfeo y Eurídice o Aleko y Zemfira, *llama a uno y otro al abismo*; no impide el amor sino la reciprocidad, la mismidad y el conocimiento del otro. Lo único que sabe Tatiana de Eugenio es que él no podría amarla y, así, que no podría haber reciprocidad, fusión o reconocimiento. Pero es justamente esta imposibilidad la que permite a Tatiana, conducida por el *genio* de los objetos incompatibles, sumergirse en *el puro movimiento de amar*. De la misma manera Blanchot dice que la pasión “nos compromete fatalmente, y cómo a nuestro pesar, con otro que nos atrae tanto más cuanto que nos parece que está fuera de la posibilidad de ser alcanzado...” (76). Lo que aquí Tsvietáieva llama un “don fatal” y Blanchot un “compromiso fatal” acerca ambas posturas amorosas (que tienen lugar “antes” de la Ley y que representan una falla repentina en la lógica del universo) a la ética. “El imposible amor”, dice Blanchot sobre Tristán e Isolda,

puede traducirse mediante una analogía con las palabras primeras de la ética (tal como nos las ha descubierto Lèvinas): atención infinita al Prójimo [(*autrui*)], como aquél cuya indigencia lo pone por encima de todo ser, obligación urgente y ardiente que lo hace a uno dependiente “rehén” y, ya lo decía Platón, esclavo más allá de cualquier forma admitida de servilismo (74-75).

En este orden de ideas, el amor imposible y de antemano perdido es un “sentimiento devastador (...) [que] desborda la conciencia, que rompe el cuidado de mí (...) y que exige sin derecho lo que se sustrae a toda exigencia puesto que en mi petición no hay solamente más allá de lo que pudiera satisfacerla sino más allá de lo que se pide” (Blanchot 71). Ya en la sección pasada cité el fragmento en que la poeta manifiesta que el silencio del otro es la inminencia de su derroche, *en vano y gratuitamente*. También acá se trata de esto, de una pasión en la que se da más de lo que pudiera satisfacer o de lo que pide el otro, en la que un amante es esclavo del otro en vano y gratuitamente, porque su pasión va más allá de cualquier forma de servilismo³⁵.

El compromiso fatal y pasional para con el otro tiene una suerte de doble exigencia: un amante se compromete al amor imposible porque no podría no hacerlo –*aunque siempre podría no hacerlo*. En el capítulo “El salto mortal”, Blanchot afirma que nunca se es libre para con el prójimo si siempre existe la libertad de declinar la exigencia (76). Esto quiere decir que hay una exigencia que es anterior a la de la Ley y que es incluso más exigente que

³⁵ Levinas, la *otra* voz que acompaña las reflexiones de Blanchot en “La comunidad de los amantes”, define el “Deseo metafísico”, en *Totalidad e infinito*, como el “deseo de lo absolutamente Otro. Fuera del hambre que se satisface, de la sed que se calma y de los sentidos que se aplacan. (...) Deseo sin satisfacción que, precisamente, espera el alejamiento, la alteridad y la exterioridad del Otro” (58) Y así, continúa, al esperar la exterioridad del otro, “Lo deseado no lo calma” sino que “lo profundiza” (58). En este sentido no sólo la postura de Blanchot se acerca a este deseo metafísico, sino que la manera en que Tsvietáieva concibe la pasión a partir del genio de los objetos incompatibles (el silencio del otro como su derroche en vano y gratuitamente) también parece estar cerca de este pensamiento. Incluso, Levinas afirma que “los deseos que se pueden satisfacer sólo se parecen al deseo metafísico en las decepciones de la satisfacción o en la exasperación de la no-satisfacción del deseo” (58). Es justamente aquí donde las lecturas que hacen los críticos de Tsvietáieva se quedan cortas al no encontrar, en su insatisfacción o exasperación amorosa, este *otro* deseo, el de la exterioridad de la pasión. Valdría la pena, en una futura ocasión, revisar la poética de la pérdida de Tsvietáieva a partir de las reflexiones de este filósofo.

esta última, porque nos llama a no transgredir o incumplir la Ley aunque seamos libres de declinarla. Así, nuestro compromiso para con el otro "no viene de la Ley sino de donde ésta vendría en lo que la hace irreductible a cualesquiera formas de legalidad mediante las que necesariamente se busca regularizarla cuando se la proclaman como la excepción o lo extraordinario que no se enuncia en ningún lenguaje ya formulado" (75). En otras palabras, nuestra obligación para con el otro no podría reducirse a las formas de la legalidad ya establecidas o formuladas, sino que más bien parte de esta otra exigencia. Ésta, además, no podría señalarse o localizarse en un espacio y en un tiempo determinados: ella misma es un lenguaje singular y excepcional que depende y varía de acuerdo con cada Otro deseado, con la imposibilidad y singularidad de cada relación amorosa. Así, el "don fatal" es el que encara esta inquietante exigencia. Las reflexiones de Tsvietáieva que articulan la escritura y la ética plantean una relación con la ley parecida a ésta.

La primera, y ésta es quizá la más sencilla de estas relaciones, aparece en *Mi Pushkin*. En el primer capítulo mencioné que a partir del personaje de Tatiana en "La Ondina" ella siempre fue la primera en escribir y en tender las manos. Este gesto, que también expresa el genio de los objetos incompatibles, muestra que el lenguaje excepcional de la escritura, su singularidad, también está al servicio (más allá de cualquier forma de servilismo) de los "objetos incompatibles". Por lo demás, al final de estas palabras la poeta añade: "–y las manos –sin temor al juicio" (39). Con esta pequeña aclaración, que es un gesto de amistad, solidaridad y responsabilidad, su manera de relacionarse con el otro excede el ámbito de la Ley e incluso lo amenaza; pues bien, aquí Tsvietáieva reconoce el hecho de que cumplir la *otra exigencia* a veces requiere transgredir la Ley que existe en un lenguaje ya formulado, de la que se desprendería el juicio.³⁶

³⁶ Para distinguir estos dos tipos de ley o exigencia desde este párrafo en adelante me referiré a la Ley que existe en un lenguaje ya formulado con mayúsculas y a la ley que apunta a la doble exigencia en minúsculas.

Otra de las relaciones con la ley que plantea Tsvietáieva es la que mencioné al principio de esta sección: que la escritura sí tiene ley. Hay que ver, no obstante, de qué tipo de ley se trata:

Con frecuencia se ha comparado al poeta con el niño tan solo por su inocencia. Yo los compararía por su irresponsabilidad. Irresponsabilidad en todo menos en el juego. Si usted entra en este juego con todas sus leyes humanas (éticas) y mundanas (sociales), sólo conseguirá violar y quizá incluso terminar con el juego. Al introducir su conciencia – enturbiará la nuestra (creativa). “Así no se juega”. No: así se juega (*El poeta y el tiempo* 119).

Aquí podemos ver, en primer lugar, que la irresponsabilidad del poeta radica en no obedecer las leyes formuladas y establecidas y en proponer, en su lugar, otro tipo de ley. En efecto, el arte sí tiene, para Tsvietáieva, una conciencia (“*Así no se juega*”. *No: así se juega*), pero ésta es creativa y extra-ordinaria. ¿De dónde viene, entonces, esta conciencia creativa? De acuerdo con la poeta, ésta siempre nos viene del otro: “en esencia, todo el trabajo del poeta se reduce al cumplimiento físico de una tarea espiritual (ajena). Igual que toda voluntad del poeta – se reduce a una voluntad de trabajo para su realización. (La voluntad creativa individual no existe)” (101). Así, el poeta que asume irresponsablemente esta tarea es infinitamente “rehén” y responsable del prójimo, incluso su “voluntad” creativa también es esclava más allá de cualquier forma de servilismo. Tsvietáieva no solo teoriza sobre esta tarea, sino que por medio de su poética de la pérdida la perpetúa. De hecho, yo creo que su “compromiso fatal” tiene lugar en la poesía, pues ese es el lugar donde ella tiende las manos sin temor al juicio.

Por último, Tsvietáieva también afirma que “la creación artística es, en algunos casos, una especie de atrofia de la conciencia; es más: una atrofia indispensable de la conciencia, ese defecto ético sin el cual el arte no puede existir” (90). Este *defecto ético* es precisamente el

que no puede ser reducido al lenguaje formulado de la legalidad; es el defecto irresponsable por medio del cual el poeta se sumerge en el compromiso fatal de su creación artística. De hecho, al ser una atrofia de la conciencia, lo ético también entra en el ámbito del no-saber: de lo Otro que no se puede aprehender (la noche sin término, la sacudida fundamental).

Sólo hay posibilidad de la ética si, cediéndole el paso la ontología –que siempre reduce lo Otro a lo Mismo–, puede afirmarse una relación anterior de tal modo que el yo no se contente con reconocer al Otro, con reconocerse en él, sino que se siente cuestionado por él hasta el punto de no poder responderle más que por una responsabilidad que no podría limitarse y que se excede sin limitarse” (Blanchot 75).

La responsabilidad, entonces, no proviene de la Ley sino más bien de esa *otra exigencia* que el Otro de la pasión y, por qué no, también la poesía, nos hacen confrontar. “Hay que escribir poesía” dice Tsvietáieva, “como si fuera Dios quien te mira (...) Como frente a Dios, es decir ‘confrontarse’. ¿Pero qué resistiría de nosotros? – ¿Y quién de nosotros resistiría?” (*El poeta y el tiempo* 103). En verdad: ¿qué o quién de nosotros resistiría? Escribir como si fuera Dios quien te mira, en primer lugar, implica escribir frente a eso Otro que exige nuestra atención infinita. En segundo lugar, implica una relación con la ley inteligible y extraordinaria que no permite ser adorada en sí misma sino que, más bien, nos compromete fatalmente con ese Otro, hasta el punto de salir de nosotros mismos y “confrontarnos”. Escribir, en medio de esta pasión, sugiere una relación con el prójimo y la ley como ésta: “Pues como la Ley solo es la sombra de los bienes futuros, no la verdadera realidad de las cosas, en ninguna manera puede con los sacrificios que cada año sin cesar le ofrecen, siempre los mismos, perfeccionar a quienes los ofrecen” (*Carta a los hebreos* 10, 1). Escribir y perpetuar la pérdida, en este sentido, significa sacrificarse en vano y gratuitamente por un Otro inalcanzable y cuya petición es imposible de satisfacer. ¿Qué o quién de nosotros resistiría? ¿Cómo preservar, en tales circunstancias, en el ser?

Para Tsvietáieva la pasión en (o de) la escritura desborda la ontología. En este sentido su postura ética también es muy cercana a la de “La comunidad de los amantes”. Para Blanchot, la *falla repentina en la lógica del universo* destina a una persona totalmente a la otra hasta el punto en que se ve privada de sí misma para atender al otro infinitamente. Con base en esto describe el exceso de la pasión así: “pujanza, exageración de vida que no puede contenerse en ella y, así, al interrumpir siempre la pretensión de preservar siempre en el ser, expuesta a la extrañeza de un morir interminable o de un “errar” sin fin” (71).³⁷ La comunidad de los amantes, entonces, no está fundada en una ontología o en una lógica de la presencia sino más bien en ese movimiento violento y excesivo que deshace cualquier sutura y que Tsvietáieva llama, como mencioné en el anterior capítulo, “desmesura verbal”.

Tsvietáieva se lamenta más de una vez por la pretensión de tener que “preservar siempre en el ser”. En su ensayo *La casa del viejo Pimen* escribe: “¿Pero cómo pude no darme cuenta de que aquí está demasiado claro? Que aquí se puede únicamente *ser o no ser*. ¿Qué lugar está ahora oscuro? Hay un lugar oscuro, siempre oscuro, la habitación de música, la única en todo el piso deshabitada” (140). Esta habitación de música es, por supuesto, la poesía. Y la tarea que asume el poeta consiste en deshabitar la habitación perpetuamente. Peters Hasty señala que, para Tsvietáieva, Orfeo es el poeta por excelencia y Hamlet el anti-poeta. Al romper la ley y buscar en Eurídice la plenitud de la muerte, Orfeo entra en la habitación oscura mientras que Hamlet está atrapado en la ontología que siempre reduce lo

³⁷ Incluso, al exponer a los amantes a ese morir interminable Blanchot le da un carácter anárquico a esta comunidad: “La comunidad de los amantes, quiéranlo ellos o no, disfrútenla o no, ya estén ligados por el azar, el “amor loco” o la pasión de la muerte (Kleist), tiene como fin esencial la destrucción de la sociedad. Allí donde se forma una comunidad episódica entre dos seres que están hechos, o que no lo están, el uno para el otro, se constituye una máquina de guerra o, mejor dicho, una posibilidad de desastre, que lleva en sí, aunque fuere en una dosis infinitesimal, la amenaza de la aniquilación universal” (83).

Otro a lo Mismo. Al respecto, Peters Hasty afirma que Tsvietáieva “seek[s] beyond Hamlet’s inadequate ontology to arrive at the third state” (82).³⁸ Quizás no haya un mejor poema para mostrar la crítica ontológica que Tsvietáieva desarrolla a través de la figura de Hamlet que “Ofelia en defensa de la reina”. En este poema Ofelia se dirige a Hamlet para decirle que él, “con esa mezcla de cal viva y cenizas” (en esa duda, entonces, de ser o no ser), no es nadie para “juzgar la sangre inflamada”. “Deja de calumniar las entrañas de la reina”, le dice, “Vírgenes no han de juzgar la pasión” (147). Así, lo que Peters Hasty denomina “un tercer estado”, no sería otra cosa que la irrupción de lo heterogéneo que la pasión hace surgir. Esto es lo que oscurece la habitación de música que también encuentra Blanchot en el relato de Duras, y en la que la pasión de la poeta se convierte en un defecto ético elemental.

La comunidad de los amantes se abre en el lenguaje que excede la impotencia y el contrato de la lengua bruta al desear y perpetuar la insoportable ausencia. Paul Celan, quien fue un gran admirador de Tsvietáieva, dijo que la poesía es lo “fatalmente único del lenguaje”: su exigencia única y fatal es la del Otro. El lenguaje poético es fatal porque asume el llamado implacable, la *otra* exigencia (lo que lo obliga a ser siempre singular y extraordinario). Poética de la pérdida: deseo que se ahueca y profundiza en la mirada prohibida de Orfeo –hasta el punto en que el poeta mismo es llamado a desaparecer (“el poeta es lo opuesto al jugador de ajedrez. No sólo las piezas, no sólo el tablero – no ver siquiera su propia mano, que quizá no existe” (Tsvietáieva, *El poeta y el tiempo* 85)) .

³⁸ “va más allá de la ontología inadecuada de Hamlet para alcanzar un tercer estado” (Traducción propia).

Las pequeñas respuestas

En *Orfeo perdió a Eurídice antes de la boda* he escrito cosas que no comprendo y apenas intuyo. El reto más difícil de abordar una obra poética para escribir una tesis es que se pretende presentar y exponer cosas de las que es casi imposible hablar. De una manera objetiva y fría parece posible argumentar y desarrollar la tesis de este trabajo: que hay una ética de la pérdida en la poética de Marina Tsvietáieva. No obstante, al ahondar en esta afirmación –en el proceso de lectura y escritura que la ha convertido, al menos para mí, en un hecho real– las cosas no han sido tan simples. Quiero decir que he tenido que cavar hondamente en mí y en otros (aprender, destruir, crear y co-crear) para poder hablar sobre el amor –que, como bien lo dice la poeta, no significa entender sino rezar– en el modo de la pérdida.

Quizá el reto central y más difícil fue el de abordar la cercanía de estos tres términos: amor, pérdida y plegaria, que se despliegan y transforman a lo largo de sus reflexiones y poemas. Me he tomado ciertas libertades para poder presentar los significados que intuyo les da la poeta: en ocasiones el término amor se ha reemplazado por el de pasión o puente o mirada prohibida. La noción de pérdida a veces ha sido presentada como una despedida o como la muerte. Plegaria, por su parte, se transforma sutilmente en conceptos como ley, exigencia y llamado. Y no es que todos estos términos signifiquen lo mismo, sino que para poder recoger el lenguaje que subyace a estas palabras (en el sentido que le da Tranströmer y que aparece en la introducción³⁹) es necesario relacionarlas, volverlas ambiguas y no obstante sugestivas. Sólo así he logrado acercarme y decir algo sobre la profunda intuición de Marina Tsvietáieva.

³⁹ “Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve./Lenguaje, pero no palabras”

El término amor se ha reemplazado ocasionalmente por el de pasión, puente o mirada prohibida. El hecho de que el amor aquí también pueda ser concebido como una pasión se debe a que se trata más bien de un deseo incalmable y absolutamente dedicado al Otro, más allá de cualquier correspondencia o garantía. También se lo describe como un puente poético entre lo que no se tuvo nunca y lo que no se tendrá precisamente por tener el carácter de una pasión insostenible que se sostiene solo en tanto un poema perpetúa su imposibilidad. Y como mirada prohibida porque transgrede la Ley para seguir una exigencia mucho más nocturna, la que hizo que Orfeo deseara ver en Eurídice la plenitud de la muerte.

La noción de pérdida a veces ha sido presentada como una despedida o como la muerte. La despedida no sólo resulta ser una evidencia de la pérdida sino también un elemento poético (como en *Poema del fin* y especialmente en *Carta de año nuevo*) y lingüístico a través del cual un poema produce o performa una relación con el otro en el modo de la separación y el alejamiento. La muerte “des-obra” igual que la despedida, pero también sugiere una exterioridad u otredad indispensables para comprender el objeto deseado de la pasión y lo que de alguna manera exige que la pérdida sea perpetuada en la poesía.

Plegaria, por su parte, se transforma sutilmente en conceptos como ley, exigencia y llamado. Esta asociación es la que relaciona los anteriores aspectos con lo ético, porque la relación de antemano perdida que se plantea con el Otro, aquél a quien se dirigen las plegarias o las palabras poéticas, se convierte en una suerte de cumplimiento que desborda cualquier exigencia legal y se introduce en el ámbito infinito de la irrepresentabilidad de la ley que siempre viene de un Otro deseado, singular e inaccesible.

De tal manera, de palabra en palabra, incluso estos tres términos: amor, pérdida y plegaria (o ley) se han convertido *casi* en sinónimos, en palabras intercambiables que se relacionan entre sí porque Tsvietáieva las ha conducido por los caminos de una

resignificación singular y excepcional que desborda los límites mismos de cualquier significado. Paul Celan, en este sentido, decía que la poesía no estaba compuesta de palabras sino de “contra-palabras” (palabras que rompen el hilo de un discurso o sentido). Sin embargo, las “contra-palabras” de Tsvietáieva también tienen mucho que ver con el sonido. Ha sido una pena desconocer el ruso, porque la musicalidad de sus poemas trasciende esta “resignificación” particular de las palabras. Quiero decir que al no poder acceder a su musicalidad original, me he visto limitada a tener que buscar “lenguaje” (Tranströmer) entre la ambigüedad de las palabras y sus significados. En sus *Confesiones* ella misma escribe:

 Mi *dificultad* (para mí – escribir versos y, tal vez, para los otros – comprenderlos) radica en lo imposible de mi tarea. Por ejemplo, *con palabras* (o sea, con sentidos) decir *gemido*: a – a – a. Con palabras (con sentidos) decir *sonido*. Y que en los oídos sólo quede a – a – a,

 ¿*Cuál es el sentido* (de estas tareas)? (558).

Me imagino que su ética tiene un sonido específico, que hay una música propia de la pérdida. En su poética, la falla repentina en la lógica del universo excede el lenguaje del intercambio y de la necesidad a través del sonido. Para Tsvietáieva a lo Otro quizás le corresponda un sonido, y a la pasión en el modo de la pérdida un tipo de gemido muy particular –al desconocer la lengua ni siquiera puedo saber si es un gemido de placer o de dolor. A partir de la cita se constata que hay algo en el sonido que excede el ámbito del entendimiento y que podría ser, también, una suerte de defecto musical de la conciencia.

Así, yo solo he podido valirme de las palabras y de sus ambiguas transformaciones. Cuando la poeta afirma, por ejemplo, que “en cada oración hay – amor/ y hay una oración, en cada amor” (*Locuciones* 65); está resignificando estas palabras al decir “lo mismo pero al contrario”. “Oración” y “amor” preservan un significado singular pero también traen consigo

un exceso intercambiable. Considero que al poder decir que en cada oración hay amor y también que en cada amor hay una oración se alude a la exigencia irrepresentable e insoportable de esa oración excepcional que solo la pasión “metafísica” (en el sentido que vimos de Lévinas) o el amor en el modo de la pérdida se disponen a cumplir. Esa oración (o ese amor), por lo demás, alude a aquello que perpetúa la pasión: la poesía.

No escogí este ejemplo de manera arbitraria, pues quisiera reflexionar brevemente sobre un punto que no abordé a profundidad en el desarrollo de la tesis: lo místico. La pasión poética de Tsvietáieva parece relacionarse con lo místico a partir de su misma concepción del lenguaje poético como aquél que redirecciona nuestras plegarias a Dios, y de su manera de entrar en relación con el Otro a partir de su insoportable ausencia. Lo que valdría la pena pensar, desde esta perspectiva, sería si sus reflexiones también sugieren una pasión o relación amorosa con Dios a partir de su insoportable ausencia y no ya con un hombre o una mujer amada (Tsvietáieva también tuvo relaciones lésbicas, la más conocida es la que tuvo con la poeta Sofía Parnok). En otras palabras, si la pérdida que perpetúa el lenguaje poético es quizá también una, o tal vez la única manera de crear una relación infinita e imposible con lo sagrado; y, a su vez, si Dios es deseado como un insoportable ausente en el lenguaje. Su insistencia constante de definir y comparar lo indecible del amor y la potencia e impotencia del lenguaje poético en relación con las plegarias, lo irrepresentable y lo sublime parecen hacer posible una reflexión de este tipo.

Este podría ser, incluso, un punto de quiebre entre la relación que hay entre la poética de la pérdida y la comunidad de los amantes de Blanchot. Para el escritor, la comunidad de los amantes es mucho más metafísica que mística porque lo que está en juego allí no es el surgimiento de un lenguaje que permite relacionarnos con Dios de otra manera; sino el surgimiento de una heterogeneidad impropia (que define lo propio) y que nos viene del lenguaje del otro (el relato de Duras, por ejemplo). Sin embargo, la comunidad de los

amantes es sobre todo ética; y este es el punto en que yo he querido basarme, tanto en el caso de Tsvietáieva como en el de Blanchot, para hacer la relación; para poder pensar, siguiendo las reflexiones de ambos, que la poesía no solo se escribe para alguien; sino que, al hacerlo, se abre una relación nocturna en la que los amantes están comunicados por aquello que carecen y los excede (por el llamado del Otro) y no por lo que tienen o son.

Finalmente, en esta reflexión sobre la poesía de Marina Tsvietáieva, amor, pérdida y ley aluden al “don fatal” o al “genio para los objetos incompatibles” desde una perspectiva ética: perpetuar (escribir, perder, amar) la ley (la carencia exigente) que proviene de un Otro irrepresentable y deseado.

Bibliografía

Artaud, Antonin. *Pesa-Nervios*. Trad. Marcos. R. Barnatán. Madrid: Visor Libros, 2002.

47. Impreso.

Blanchot, Maurice. “La comunidad de los amantes”. *La comunidad inconfesable*. Trad.

Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002. 54-96. Impreso.

–*El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. España: Paidós, 2004. 151-167.

Impreso.

Broda, Martine. El amor al nombre: ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa. Trad.

Miguel Veyrat. Madrid: Losada, 2006. Impreso.

Brodsky, Joseph. “Una poetisa y la prosa”. *Menos que uno, ensayos escogidos*. España:

El Ojo del Tiempo Ediciones Siruela, 2006. 159-232. Impreso.

Celan, Paul. “Y con el libro de Tarusa” y “Aureola de cenizas”. *Obras completas*. Trad.

José Luis Reina. Madrid: Editorial Trotta, 2007. Impreso. 200 y 235.

Cipiele, Catherine “The Demanding Woman Poet, On Resisting Marina Tsvetaeva”

Modern Language Association 111.3 (1996): 421-434. Recuperado el 29 de octubre de 2012 de <http://www.jstor.org/stable/463166>

Díez Taboada, María Paz. *La Despedida: Estudio de un subgénero lírico*. Madrid:

Consejo Superior De Investigaciones Científicas: Instituto De Filología, 1998.

Impreso.

Duras, Margüerite. *El mal de la muerte*. Trad. Jose M. Holguera. Barcelona: Tusquets

Editores, 1986.

Forrester, Sibelan. "The Poet as Pretender: Poetic Legitimacy in Marina Tsvetaeva" *The*

Slavic and East European Journal 52.1(2008): 37-53. Recuperado el 29 de octubre de

2012 de <http://www.jstor.org/stable/20459621>

Ovid. "Orpheus and Eurydice". *Metamorphoses*. Trad. Rolfe Humphries. Bloomington:

Indiana University Press, 1955. 234-237. Impreso.

Ovidio. "Orfeo y Eurídice. *Metamorfosis*. Trad. Consuela Álvarez y Rosa M. Iglesias.

Madrid: Cátedra, 1995. 551-556. Impreso

Boris Pasternak, Marina Tsvietáieva, Rainer María Rilke. *Cartas del verano de 1926*.

Trad. Selma Ancira. México: Siglo veintiuno editores. 1984. Impreso.

Pushkin, Aleksandr. "Los Gitanos". *Poemas*. Trad. Víctor Gallego Ballester. Madrid:

Editorial Gredos, 2005. 121-146. Impreso.

—"Al mar". *Selección de poemas*. 3-5. Recuperado el 21 de abril de 2013 de

<http://es.scribd.com/doc/550275/Aleksander-Pushkin-Seleccion-de-Poemas-pdf>.

Rilke, Rainer María. "Primera elegía". *Elegías de Duino*. Trad. Jenaro Talens. Madrid:

Ediciones Hiperión, 2007. 15-21. Impreso.

Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

Slonim, Marc. “Notes on Marina Tsvetaeva” *Russian Review* 31.2 (1972): 117-125.

Recuperado el 29 de octubre de 2012 de <http://www.jstor.org/stable/128203>

Todorov, Tsvetan. “Una vida en el fuego”. *Confesiones: Vivir en el fuego*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. Impreso.

Transtömer, Tomas. “De marzo de ‘79”. *Para vivos y muertos*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1992. Impreso.

Tsvietáieva, Marina. *El poeta y el tiempo*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Anagrama, 1990. Impreso.

– “La casa del viejo Pimen”. *El diablo*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Anagrama, 1991. Impreso.

– “Ofelia en defensa de la reina”. *Antología poética*. Trad. Lola Díaz. España: Ediciones Hiperión. 1996. 147-148. Impreso.

– *Un espíritu prisionero*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Círculo de lectores, 1999. Impreso.

– “Carta de año nuevo”, “Poema del fin”. *El canto y la ceniza: antología poética*. Trad. Monika Zgusyova y Olvido García Valdés. España: Random House Mondadori, 2000. 254-260; 179-210. Impreso.

– “Eurydice to Orpheus”. *Gods and Mortals: Modern Poems on Classical Myth*. New

York: Oxford University Press, 2001. 99-100.

– *Mi Pushkin*. Trad. Selma Ancira. México: Ediciones sin nombre, 2008. Impreso.

– *Confesiones: Vivir en el fuego*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Galaxia Gutenberg,

2008. Impreso.

– *Locuciones de la Sibila. Recopilación de aforismos*. Trad. Reyes García Burdeus. España:

Ellago Ediciones, 2008. Impreso.

Wachtel, Michael. “Love Poetry”. *The Cambridge Introduction to Russian Poetry*.

United Kingdom: Cambridge University Press, 2004. 95-109. Impreso.