

La decadencia del pronombre y el amor sin referente en la obra de Marina Tsvetáieva

Benamí BARROS GARCÍA

Universidad de Granada
barros@ugr.es

Recibido: Octubre de 2010
Aceptado: Enero de 2011

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis de la modalización del discurso en la obra de Marina Tsvetaeva y, en particular, de cómo se exterioriza/textualiza la decadencia del *yo*. Para ello, se parte de un estudio de la estructura pronominal en la poética de esta autora, prestando especial atención, por ser tema recurrente y sintetizador, a la verbalización del tema amoroso. Como fin último se plantea la justificación de lazos de unión entre la cosmovisión de la autora y su sistema poético de argumentación.

Palabras clave: Tsvetáieva, modalidad, estructura pronominal, amor, poética.

The Decline of the Pronoun and the Love without Reference in Marina Tsvetaeva's Work

Abstract

This article presents an analysis of the modality of discourse in Marina Tsvetaeva's work and, specifically, of the way the author exteriorizes/textualizes the decline of the *self*. To achieve that purpose, we begin by studying the pronominal structure in the author poetics, paying special attention, because it is a recurrent and synthesizing topic, to the verbalization of the love theme. Lastly, we provide a justification of the bonds that tie the author's worldview and her argumentative poetical system.

Key words: Tsvetaeva, modality, pronominal structure, love theme, poetics.

SUMARIO: 1. Introducción; 2. La pérdida del *yo* como modalización del discurso poético; 3. Ruptura de la semántica: estadio final de la caída; 4. Tres poemas para des-amar; 5. A modo de conclusión; 6. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

El problema del *yo* remite, en primera instancia, al *tú*, puesto que la poesía es apelación en sí. No obstante, comprobaremos, más adelante y mediante el estudio de algunos versos, que esta apelación se transforma en apelación hacia sí y que el *yo* lírico llega a ser, en la obra de la autora que nos ocupa, un conglomerado formado, entre otros, por el *yo*, el *tú* y el *nosotros*. Trataremos, además, de identificar cada uno de estos tres componentes con sus representaciones reales, es decir, con sus referentes.

Basaremos nuestro estudio en la premisa de que, tras unos versos que en ocasiones adquieren carácter espontáneo e irracional, se puede encontrar un sistema de argumentación muy concreto y desarrollado, cuya existencia favorece la permanencia y coherencia del mensaje pretendido. Veremos, por ejemplo, que entre los mecanismos para aumentar el potencial retórico del texto están las estrategias lingüísticas de ruptura semántica, mediante las que algunas palabras pueden equivaler a su contrario, en un juego de polivalencia ficcional hartamente significativo.

Todo esto nos servirá para adentrarnos en el porqué de *lo escrito*, con el fin de aportar unas pautas eficientes para la comprensión, en la medida de lo posible para una mirada retrospectiva, del grado de correspondencia entre la realidad de Marina Tsvetáieva (su percepción de la realidad) y su realidad poética.

2. La pérdida del *yo* como modalización del discurso poético

2.1. La disgregación intencionada

Dentro de la polivalencia textual típica de Tsvetáieva, y más allá de la siempre conflictiva pregunta de si tenemos que dotar de grado de verdad a su obra poética, podríamos decir que la misma soledad en que se recreaba le sirvió de sudario. Difícil sería determinar si el aislamiento era fruto de su propia voluntad o si, por el contrario, se debía a un rechazo generalizado.

Lo que sí parece claro es que esa soledad le sirvió de inspiración para la mayoría de sus composiciones: desde la soledad se contemplaba a ella misma, embutida en un mundo que le resultaba en demasía ajeno. Pero ni siquiera pudo hacer suya esta catástrofe: radicaba en los demás, en la representación ideal que construyó de lo que sus seres cercanos debían darle, sin tener presente cuánto y qué eran aquéllos capaces de dar. Así, exigió amor ilimitado, atención, enaltecimiento. Construyó una apelación hiperbólica que se le volvió en su contra: no supo reconocer que su insaciable sed de sentirse amada era la deformada percepción de un amor que, planteada en esos términos, nunca podría apaciguarla. Y adoptó una postura indiferente, en que se dejaba entrever cierto desinterés para con la vida.

Si era o no voluntario su aislamiento es tarea a resolver por los numerosos estudios biográficos. Lo que parece claro es que su mundo interior no le permitía concebir la vida de otro modo que no fuera dentro de ese aislamiento. Mas éste, al menos en su poética, se tematizaba en torno a tres heridas abiertas, a tres frentes de disputa entre los que Tsvetáieva oscilaba: por sentirse fuera del tiempo (*Ибо мимо*

родилась / Времени!), algo que recuerda al Pechorin de Lérmonov y, por tanto, evoca una visión fatalista y rebelde frente a la vida; por sentirse innecesaria e imposible en aquel lugar (*Здесь я не нужна, там я невозможна*¹), lo que implica el mismo coleteo del gigante reducido a la nada y gobernado por la impotencia que en el caso de Bazárov; y por estar ya inmersa en un grito contra la existencia (*Пора — пора — пора Творцу вернуть билет!*²), que, a nuestro juicio, sería el momento culminante de la no-aceptación del mundo real. Este grito, como veremos en adelante, refleja un sentimiento exteriorizado ya en sus primeros poemas. Recuérdese, por ejemplo, el poema «Уж сколько их упало в эту бездну...» (1913), en que esta no-aceptación del mundo se ve representada, como casi en toda su poesía temprana, en las ansias de muerte³, de desaparecer de la faz de la tierra.

Pero hay que advertir que la no-aceptación del mundo en Tsvetáieva es una utopía, en tanto que el nacimiento le ha impedido tomar su elección. Así, se trata de una renuncia, de una negación, con lo que se acerca a la lucha existencialista contra la vida. Tenemos, pues, que este alarido compungido evoluciona a lo largo de su literatura desde una actitud rebelde frente al destino, el tiempo y la vida impuestos, hasta llegar a un momento de no-retorno, en que el grito queda aplacado:

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Надверный...

Февраль 1941

El descontento para con la vida no es impuesto. Puede ser que ella misma se sintiera a gusto en este estado melancólico de espera y que, precisamente por eso, añorara la llegada de algo que cambiara todo, que la salvara. Mas curioso será pensar que ese *algo*, además de poetizarse, entre otros, en la llegada del día, del tren, pueda hacerlo en su propia muerte (*Настанет день, когда и я исчезну*), algo especial-

¹ *Всё меня выталкивает в Россию, в которую я ехать не могу. Здесь я ненужна. Там я невозможна.* Fragmento de la carta a A.A. Teskova, con fecha de 25 de febrero de 1931 (ЦВЕТАЕВА 1998, 6, II: 64).

² La intertextualidad en Marina Tsvetáieva tiene una importancia capital, en tanto que su poesía es expresión dialógica de una necesidad de decir. En concreto, sería muy interesante continuar con el análisis de la relación entre Tsvetáieva y Dostoievski (NAGY 2009). En el verso que citamos, es clara la correspondencia con la frase de Iván Karamázov «Вернуть билет творцу». Huelga, sin embargo, advertir algo que, a nuestro parecer, no debería haber pasado inadvertido: el personaje de Dostoievski, en ese contexto, afirma «Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (ДОСТОЕВСКИЙ 1976, 14: 214), enunciado que se asemejaría bastante a la propia percepción del mundo de Tsvetáieva (y muy a pesar de su conocida frase *Достоевский мне в жизни как-то не понадобился*) y que podría servir de base para abordar la polémica de si Tsvetáieva realmente asentía y, finalmente, acabó creyendo en la existencia de Dios. Ahora bien, la no-aceptación del mundo creado por Dios deja entrever una pretendida corrección, digamos, un cierto deseo de jugar a ser demiurgo. Razón por la que el tema de *devolver el billete al creador* no tendría sólo el significado de pagar la deuda con la vida (morir al fin y al cabo), sino que más bien sería la constatación de haber vivido a pesar de todo, la elegiaca devolución del nacimiento por estar en desacuerdo con la realidad. Por lo dicho, creemos que en este motivo se refleja de forma muy clara el *pathos* (entendido según la retórica aristotélica; esto es, como forma de modalización del discurso) de Tsvetáieva, algo que ya observó Yú. Lotman en su día (ЛОТМАН 1996b; 1998).

³ Interésante sería analizar desde una perspectiva psicoanalítica esta pulsión de muerte, pues es probable que el deseo de morir se exteriorice como discurso para encubrir el verdadero deseo de *hacer morir*. De los pocos estudios que se han realizado en este sentido, cabe destacar el realizado por I.P. Smirnov (СМИРНОВ, 1994).

mente relevante si se tiene en cuenta el egocentrismo que encierra: en tanto que indudable punto de inflexión, es innegable que se trata de una forma de modalización del discurso poético, que eleva al *yo* y lo convierte en un *yo* tendente hacia el infinito. Corrobora nuestra hipótesis el uso de la partícula enfática *u* antepuesta al pronombre *я*, ya que, además de tener como función conservar la coherencia métrica y remarcar la aliteración presente en el verso, desvela en qué palabra recae la carga ideológica.

Tsvetáieva pierde voluntariamente su *yo*. O, dicho de otro modo, sacrifica su *yo*, carcomido por la vida (el *no-yo* que expresó en varios de sus escritos), por el anhelo de un nuevo pronombre con el que poderse identificar y del que no tuviera que sentirse responsable.

Para lograr tal fin, dirigirá su voz siempre hacia un receptor, generalizado bajo el *tú*, a través del que intentará comprenderse a sí misma.

2.2. El *tú* y la tragedia del hablante ficticio: ¿quién es *nosotros*?

El pronombre *tú* en la obra de esta poeta suele ser enfrentado al *yo*; esto es, aparece como elemento necesario para la contraposición *yo-lo demás*. Y es que suele ser un pronombre generalizador que engloba, *a priori*, tres personas: el referente al que se dirige el texto (narratario), el hablante ficticio que nace como exigencia del *yo* lírico⁴ y el lector-receptor del mensaje. Sin embargo, lo habitual es que estos referentes interactúen hasta el punto de llegar a fundirse gracias a la modalización del discurso.

Muy relevantes en este sentido serán las sucesivas derivaciones que sufrirá el pronombre *tú* a lo largo de su trayectoria poética. Así, se puede destacar el uso del *вы* (sobre todo en su forma en caso dativo *вам*), que, en algunos casos, nos ayudará a saber que no se refiere a un poeta o a alguien en tanto que poeta, ya que a éstos los trataba siempre de *tú*⁵.

El *tú* podrá incluir en sí otros pronombres⁶. Esta afirmación podría servir de complemento al análisis que Etkind (Эткнд 1978: 96-97) realiza sobre el poema «Я – страница твоему перу», en que estudia la función y significado de los pronombres en el texto, ya que nos parece necesario, a pesar de que el autor lo considere inadecuado para la libre interpretación, intentar descubrir quién se esconde o, al menos, quién puede tener cabida tras la elección de esos pronombres⁷. De esta manera, advertiremos de partida que el *yo* no es unívoco, como tampoco lo es el *tú*. Más bien, forman un cúmulo de referentes que adquieren sólo significación si son considerados desde el punto de vista de la enunciación; esto es, si se tiene en cuenta que sus versos estaban dirigidos hacia sí misma por haber perdido la bidireccionalidad de la vinculación en la relación *sujeto-objeto* (en particular, *yo-mundo*) y, consecuentemente, por sentirse traicionada por cualquier *tú* posible⁸. De hecho, situará al *tú*

⁴ Y que podríamos equiparar al concepto de lector modelo (ECO 1981).

⁵ Como deja claro en el poema «Попытка ревности» (1924).

⁶ En particular: *él* y *nosotros*.

⁷ Mucho más completa nos parece la interpretación que da Yu. Lotman (ЛОТМАН 1996a) de los pronombres en el poema de Tsvetáieva «Напрасно глазом - как звездом»

⁸ Como ya se ha comentado, Tsvetáieva identifica al *tú* con la impotencia, con la imposibilidad y, en general, con su disconformidad convertida en modo de vida.

(incluso al objeto amado) en *el otro confín*, en aquél que se encarga de limitar la distancia entre su *yo* y todo de lo que carece o anhela para conseguir ser *nosotros*:

Б. Пастернаку

Рас-стояние: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили,
Чтобы тихо себя вели
По двум разным концам земли.

Рас-стояние: версты, дали...
Нас расклеили, распаяли,
В две руки развели, распяв,
И не знали, что это - сплав

Вдохновений и сухожилий...
Не рассорили - рассорили,
Расслоили...
Стена да ров.
Расселили нас, как орлов-

Заговорщиков: версты, дали...
Не расстроили - растеряли.
По трущобам земных широт
Рассовали нас, как сирот.

Который уж, ну который - март?!
Разбили нас - как колоду карт!

24 марта 1925

Porque ellos los separaron... Y el lector inmediatamente se pregunta: ¿quiénes? ¿a quiénes? El *ellos* que revelan las formas verbales (*рас-ставили, рас-садили, расклеили, разбили, etc.*) incluye todo aquello que no abarca el *yo*, es decir, *ellos* son *los otros* y, por tanto, el *tú* también es culpable de la distancia. Un *tú* que, curiosamente, no aparece de forma explícita en el poema. Estamos, pues, ante la transformación del *tú* en *nosotros* como recurso pronominal de la expresión de la soledad del *yo*. Tsvetáieva enfatiza deliberadamente el uso del *мы*, pero no en su forma nominativa, sino en acusativo; encomienda la función de sujeto a *ellos*, la acción (la culpa) es de *ellos* (por extrapolación, de los demás) por haber disgregado el *nosotros*, presente sólo en función de complemento directo.

Pero centremos nuestra atención en los últimos dos versos para introducir el tema de la derrota del *yo* ante el tiempo:

Который уж, ну который - март?!
Разбили нас - как колоду карт!

“Como a una baraja de naipes” introduce de forma explícita el tema del azar y, en parte, la imposibilidad o impotencia. Así, toda la protesta del texto puede verse

como rebelión contra el orden de cosas. El mundo (en ese caso, la vida) se entiende como un tablero de ajedrez⁹ sobre el que las piezas (los pronombres) son movidas, mientras aquél permanece inmutable¹⁰. En esto radica el grito: combate contra el tiempo, contra el pronombre huérfano de referente¹¹.

El uso frecuente de la hipérbole y la metáfora transmiten al texto el tono adecuado para la expresión de este grito, en ningún caso descontrolado, más bien excelentemente supeditado a una corrección léxica continua, lo que indica una frialdad o, al menos, una comodidad llamativa a la hora de desenvolverse en el desasosiego de la impotencia¹². Tal es el caso de la grafía de las formas verbales *рас-ставили* y *рас-садили*, que, además de esclarecer el motivo clave del poema (la distancia a través del prefijo *рас-* y del guión que no permite franquear la frontera silábica), fundamentan la base para la futura concepción del amor como sutura (*любовь есть шов*), como unión (*Любовь, это значит – связь*) que es en sí cicatriz (*шрам*) de la obligada e inalienable separación-distancia (*“Любовь, это значит лук / Натянутый лук: разлука”; Убитое - Любовь*). Pero especialmente evidente es la matización semántica (por otra parte, muy propia del estilo de Tsvetáieva) en el segundo verso de la tercera y cuarta estrofas: *Не рассорили – рассорили; Не расстроили – рас-теряли*. Lejos de presuponer que responde sólo a las pretensiones líricas o a la función meramente estética, diremos que se trata de una fórmula poética muy presente en toda la obra de esta autora. De hecho, es una de las formas de modalización que con mayor efectividad le transmiten al lector el sentimiento del *yo* lírico.

Podríamos decir que la obra de Tsvetáieva es un diálogo interno que se exterioriza poéticamente y que la exteriorización desarraigada está condicionada por la traición del hablante ficticio, identificado desde sus primeros poemas con los culpables de su hastío. El *tú* con quien habla en sus poemas es un traidor y, en tanto que representante pronominal del amor, conlleva la ruptura del último y único lazo que unía al *yo* lírico con el mundo de los demás. Comienza la disgregación del *yo* en busca de una dimensión espacio-temporal adecuada. Y cada *yo* tendrá su *tú* particular, adaptado al grito que pretende lanzar, y que no establece casi ninguna diferencia

⁹ También presente en las siguientes estrofas del *Poema del fin* (1924):

За шахматами... Усмешкой
Дразня коридорный глаз.
Ведь шахматные же пешки!
И кто-то играет в нас.

- Так первая? Первый ход?
Как в шахматы, значит? Впрочем,
Ведь даже н ашафот
Нас первыми просят...
- Срочно

Asegura la relevancia del ajedrez no sólo su aparición como elemento poético en el mundo de Tsvetáieva, sino el hecho de que comparta el verso con uno de los motivos simbólicos trascendentales en su obra: *усмешка*.

¹⁰ De la idea de inmutabilidad del mundo (de la vida) da buena cuenta el penúltimo verso (*«Который уж, ну кото-рый - март?!»*).

¹¹ Veremos más adelante, con el análisis del poema 6 de «Стихи сироте», cómo se desarrolla la problemática del pronombre despojado de referente.

¹² Como ya advertimos antes, Marina Tsvetáieva demuestra sentirse a gusto en este estado melancólico.

entre el narratario, el hablante ficticio y el lector: todo lo que no soy yo, le pertenece a ellos, a los conspiradores (*Заговорщиков: версты, дали...*).

A partir de cierto momento (posiblemente tras su *Poema del fin*) asistiremos a un enfrentamiento retórico contra el tiempo, en que se producirá un desdoblamiento del *yo* y contra un espacio en el que el *tú* no puede existir. Éste, a su vez, pasará a constituir un nuevo *yo* lírico para, finalmente, representar el *nosotros* (*если где-нибудь ты есть, то в нас*). Así, de todos los pronombres presentes en su literatura, Tsvetáieva sólo personifica a dos de ellos: *yo* y *tú*¹³. No obstante, este último será engullido por la omnipresencia del *yo*¹⁴. Y el grito revertirá en apelación hacia sí, dotando al texto de formas poéticas exageradas, extremas, pues en ellas encuentra Tsvetáieva la única forma de canalizar un soliloquio que, poco a poco, la desborda.

A este respecto resulta excepcional el ejemplo analizado por Yu. Lotman (ЛОТМАН 1996a), de un poema del ciclo «Надгробие» (1935), dedicado a la memoria de N.P. Gronski, en que quedan claras la significación y trascendencia de los pronombres en la poética de Tsvetáieva:

Напрасно глазом - как гвоздем,
Пронизываю чернозем:
В сознании - верней гвоздя:
Здесь нет тебя - и нет тебя.

Напрасно в ока оборот
Обшариваю небосвод:
- Дождь! дождевой воды бадья.
Там нет тебя - и нет тебя.

Нет, некоторое из двух:
Кость слишком - кость, дух слишком - дух.
Где - ты? где - тот? где - сам? где - весь?
Там - слишком там, здесь - слишком здесь.

Не подменю тебя песком
И паром. Взявшего - родством
За труп и призрак не отдам.
Здесь - слишком здесь, там - слишком там.

Не ты - не ты - не ты - не ты.
Что бы ни пели нам попы,
Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть -
Бог - слишком Бог, червь - слишком червь.

¹³ Consideramos que el pronombre de tercera persona *él* se puede deducir a través de estos dos; es decir, *él* es algo que no es ni *tú* ni *yo*.

¹⁴ En ocasiones de forma explícita mediante la negación del *ты* (*Не ты - не ты - не ты - не ты; где нет тебя, нет есть: могила; Мне нравится, что я больна не вами*) o mediante la representación *yo-en-ti*: *Нет — не кабацким ихним: / Я о ты, слясь дающих рифму: / Третье.*

На труп и призрак - неделим!
Не отдадим тебя за дым
Кадил,
Цветы
Могил.

И если где-нибудь ты есть -
Так - в нас. И лучшая вам честь,
Ушедшие - презреть раскол:
Совсем ушел. Со всем - ушел.

5 -7 января 1935 г.

2.3. Repercusión en el motivo amoroso: el amor como último bastión

- Но я ее -
(недоуменно)
любил??

Desvinculado el sujeto lírico de todo lo que le es ajeno, serán dos los espacios por los que deambula: la casa y el amor. La casa representa la intimidad perdida, la falta de un lugar en que poder vivir a gusto:

Братство таборное, -
Вот куда вело!
Громом на голову,
Саблей наголо!

Всеми ужасами
Слов, которых ждем,
Домом рушащимся -
Слово: дом.

El amor, en cambio, hablará del *yo* abocado a la caída desde el nacimiento (*Любовь - старей меня!*):

Любовь, это плоть и кровь.
Цвет, собственной кровью полит.
Вы думаете - любовь -
Беседовать через столик?

Часочек - и по домам?
Как те господа и дамы?
Любовь, это значит...
- Храм?
Дитя, замените шрамом

На шраме! - Под взглядом слуг
И бражников? (Я, без звука:
“Любовь, это значит лук
Натянутый лук: разлука”.)

El tema de la casa está muy presente en toda la literatura de principios del siglo XX y, en particular, el motivo del allanamiento de la casa. En el siguiente poema, del año 1918, este sentimiento de invasión e impotencia se entremezcla con el caos del espacio en que es válido el *yo* de la *poeta*¹⁵:

Мой день беспутен ин нелеп:
У нищего прошу на хлеб,
Богатому даю на бедность,

В иголку продеваю - луч,
Грабителю вручаю - ключ,
Белилами румяню бледность.

Мне нищий хлеба не дает,
Богатый денег не берет,
Луч не вдевается в иголку,

Грабитель входит без ключа,
А дура плачет в три ручья -
Над днем без славы и без толку.

Hasta el último reducto de espacio en que se disfrutaba de cierta libertad ha sido desahuciado¹⁶. El amor, por tanto, no será un sentimiento, sino la expresión exacerbada de una privación. Lo entenderá como único rincón en que realizar su grito y no salvará a nadie del crimen cometido¹⁷. Y por eso exigirá de todos un amor idealizado, etéreo. La casa-corazón está abocada a la derrota desde el nacimiento (*В теле как в тюрьме, В себе как в тюрьме... В теле — как в стойле, В себе — как в котле...*). Mas será derrotada y convertida sólo en literatura y, con esto, el *yo* que en ella sobrevive, apartado de la realidad, reducido a ficción¹⁸:

- Помилуйте, это - дом?
- Дом в сердце моем. - Словесность!

¹⁵ Significativo que el poema empiece con el pronombre posesivo de primera persona singular.

¹⁶ En este caso se puede aceptar que la queja de Tsvetáieva vaya dirigida hacia la llamada *contemporaneidad* (es decir, contra la realidad social de la época), pero nos parece motivo insuficiente para justificar un grito tan desgarrado. Sin duda, en Marina Tsvetáieva había cierta predisposición hacia el descontento con la vida, que le inculcaba una rebelión contra el tiempo en abstracto y no sólo contra *su* tiempo.

¹⁷ Es interesante que tampoco se culpe a ella explícitamente, quizá más bien lo contrario, como se puede deducir de la siguiente estrofa de «Новогоднее» (con motivo de la muerte de Rilke):

Ничего не сделала, но что-то
Сделалось, без тени и без эха
Делющее!

¹⁸ Se convertirá en *yo* lírico.

La casa representará en el microcosmos poético de Tsvetáieva la impotencia, lo imposible; y el amor, la tendencia hacia este imposible, el gusto por lo que no es, no ha sido o no podrá ser. Se perderá la significación de la casa... y también la del amor. Entonces Tsvetáieva, como poeta, necesitará construir un nuevo espacio que permita la existencia de su voz...

3. Ruptura de la semántica: estadio final de la caída

Si aceptamos que la poesía tiene una distribución léxica específica, así como un sistema de enlaces entre significados y significantes harto complejo, entonces podríamos decir que en Marina Tsvetáieva esta particularidad lingüística de su poética constituye el paso previo hacia la insuficiencia total de las palabras: la muerte inexcusable.

En particular, los motivos léxicos más relevantes de toda su obra adquirirán el significado de sus antónimos: la vida será muerte y ella, muerta en vida (*Жизнь — это место, где жить нельзя...*; *Жизнь и смерть давно беру в кавычки, / Как заведомо-пустые слёты*); el amor, a la vez paraíso y sepultura; la casa, un lugar inhóspito (*Дом — так мало домашний...*; *Домом рушащимся*).

La polivalencia del texto poético no sólo se expresará, por tanto, en el nivel ideológico-estructural, como puede verse en la contraposición *amor a la vida-deseo de muerte* o en las contradicciones del acontecer (*Всё как не было и всё как было*), sino también en el léxico-semántico. Y lo más interesante es que la propia autora nos advierte de ello: *Жизнь и смерть произношу со сноской, / Звездочкою*.

Disueltas las contraposiciones básicas en su obra (amor-distancia, vida-muerte y casa-mundo), nos resultará bastante más difícil reconocer su voz, a la vez que se nos permitirá identificar otro de los eslabones fundamentales en la estructura pronominal de su poética: el estado tercero, el de la disolución del *tú* en el *yo* dentro del cro-notopo propio del *yo* (= el amor):

Если ты, такое око — смерклось,
Значит жизнь, не жизнь есть, смерть не смерть есть,
Значит — тмимся, допойму при встрече! —
Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье,
Новое. И за него (соломой
Застелив седьмой — двадцать шестому
Отходящему — какое счастье
Тобой кончиться, тобой начаться!)
Через стол, необозримый оком,
Буду чокаться с тобою тихим чоком
Сткла о сткло? Нет — не кабацким ихним:
Я о ты, слиясь дающих рифму:
Третье.

El siguiente paso será dejar de masticar... un ajeno amargo.

4. Tres poemas para des-amar

4.1. La necesidad de *el otro* («Стихи сироте», 6, 11 сентября 1936)

Наконец-то встретила
Надобного - мне:
У кого-то смертная
Надоба - во мне.

Что для ока - радуга,
Злаку - чернозем -
Человеку - надоба
Человека - в нем.

Мне дождя, и радуги,
И руки - нужней
Человека надоба
Рук - в руке моей.

И за то, что с язвою
Мне принес ладонь -
Эту руку - сразу бы
За тебя в огонь!

En el presente estudio se ha intentado demostrar que la poesía de Tsvetáieva se sustenta en la existencia de un *tú* que permita al *yo* sobrevivir. Y he aquí un ejemplo de la imperiosa necesidad que siente el *yo* lírico (supeditado a la voz de la autora) de ese *otro* que lo busque. Pero no será tanto el deseo de necesitar como el de ser necesario. Esa persona *por fin encontrada* tendrá la función de complacer al sujeto hablante, de hacerle sentir el vínculo perdido con el mundo. La sensación de no estar solo, de sentirse amado será suficiente para arrojarse al fuego.

Sin embargo, es poco creíble que el poema sea un alegato a favor del *otro*, ya que encierra una concepción muy egocéntrica de la alegría. El hecho de que la única acción verbal la realice el sujeto (*встретила*) y que esté situada en el primer verso, puede incitar a una interpretación del poema, más bien, en tanto que apología del *yo*; algo que se enfatiza mediante la expresión *наконец-то* y su matiz de merecimiento implícito, así como por la ausencia de pronombres personales que hagan referencia al *tú*, con la salvedad del verso final (*За тебя в огонь!*)¹⁹.

Y es que, como ya se ha indicado, el *tú* no existe sin el *yo* porque está contenido en él o en alguna de sus disgregaciones (por ejemplo, en el amor):

*Я не помню тебя отдельно
От любви. Равенства знак.*

¹⁹ Contrasta con el repetido uso de las diferentes formas del *yo*.

El concepto de *el otro* en la obra (y, quizá, en la vida) de Marina Tsvetáieva no fue otra cosa que la reafirmación de la validez de su propio *yo*.

4.2. Хвала времени o el conflicto del *yo* contra el tiempo

Вере Аренской

Беженская мостовая!
Гикнуло — и понеслось
Опрометями колес.
Время! Я не поспеваю.

В летописях и в лобзаннях
Пойманное... но песка
Струечкою шелестя...
Время, ты меня обманешь!

Стрелками часов, морщин
Рытвинами — и Америк
Новшествами... — Пуст кувшин! —
Время, ты меня обмеришь!

Время, ты меня предашь!
Блудною женой — обнову
Выронишь... — “Хоть час да наш!”

— Поезда с тобой иного
Следования!.. —

Ибо мимо родилась
Времени! Вотще и всеу
Ратуешь! Калиф на час:
Время! Я тебя миную.

10 мая 1923

Ya se ha incidido en que el tiempo figura como representación última del mundo y que contiene en sí tanto la dimensión temporal como la espacial. Es decir, se hará referencia a todos los elementos deícticos del hablante.

En este caso, nos interesa prestar atención a la oposición *yo-tiempo*. Podría parecer que, según se dice en el último verso, vence el *yo*. Sin embargo, conviene ir un poco más allá, a lo implícito, pues partimos de la premisa de que la poética de esta autora se basa en la ambigüedad. La palabra *время* en su forma nominativa aparece siempre seguida de un pronombre personal: *я* o *ты*; pero cuando lo acompaña el *я* se interpone entre ellos un signo de exclamación (4, 21), mientras que cuando aparece el *ты* (8, 12, 13), están separados por una coma y el signo de exclamación se pospone al final del verso. Si nos fijamos en el nivel fonético-fonológico, tras un

signo de exclamación siempre se produce una disminución de la intensidad, razón por la que lo exclamado resalta muy por encima de lo que le sigue. En el caso de la coma interpuesta y el signo de exclamación al final, podemos reconocer dos acentos lógicos: el de la exclamación vocativa, que convierte al tiempo en referente, y el marcado por la acción (*обманешь, обмеришь, предашь*). Con esto ya podríamos dudar de una clara victoria del *yo* sobre el tiempo, puesto que en el plano sonoro ocurre al contrario²⁰. Además, las acciones que realiza *el tiempo* en su interacción con el *yo* son todas formas verbales con prefijos, que añaden muy concretas connotaciones a la posible victoria de uno sobre el otro.

En cualquier caso, vemos que el triunfo del *yo*²¹ no está exento de ambivalencia, lo cual nos remite a un análisis más allá de lo escrito. Así, despierta enorme interés, si avanzamos en la lectura del poema, la inversión que se produce en la cuarta estrofa, en la que el verso que, según la composición métrica debía figurar al final, ocupa el primer verso (verso 13). Con este recurso hiperbático se realiza el acento sobre la construcción *время, ты..!*, a la vez que se consigue una repetición (en cierto modo, una situación de enunciación anafórica) de los versos 13 y 14.

Por otra parte, la estrofa aparentemente inacabada (compuesta por los versos 16 y 17) marca, efectivamente, un punto de inflexión dentro del poema. A nuestro juicio, y en tanto que recurso de modalización del proceso inferencial²², introduce el grito de la última estrofa, un grito que no lo pronuncia el mismo *yo* que habla en las estrofas precedentes, sino un nuevo *yo*, situado en otro cronotopo; esto es, deícticamente extraño. Este nuevo *yo* reta al tiempo fuera de su existencia (*Ибо я родилась мимо времени*), confía en su victoria en un campo de batalla que no está ni aquí ni allí, sino en otro lugar, donde el tiempo no es *califa* (20). Así, el *yo* acepta su derrota sólo en ese lugar y momento.

4.3. *Молитва* o cómo decir no a la vida a los 17 años

МОЛИТВА

Христос и Бог! Я жажду чуда
Теперь, сейчас, в начале дня!
О, дай мне умереть, покуда
Вся жизнь как книга для меня.

Ты мудрый, Ты не скажешь строго:
- “Терпи, еще не кончен срок”.
Ты сам мне подал - слишком много!
Я жажду сразу - всех дорог!

Всего хочу: с душой цыгана
Идти под песни на разбой,
За всех страдать под звук органа
и амазонкой мчаться в бой;

²⁰ Llama la atención que Gaspárov (ГАСПАРОВ 1993: 86-88) no se detenga en el análisis de estas particularidades en su análisis de este poema, aun centrando su atención en la métrica y el nivel compositivo-estructural.

²¹ Hipótesis que defiende, entre otros, Gaspárov (Гаспаров 1993).

²² Acentuado por el uso de los puntos suspensivos.

Гадать по звездам в черной башне,
Вести детей вперед, сквозь тень...
Чтоб был легендой - день вчерашний,
Чтоб был безумьем - каждый день!

Люблю и крест, и шелк, и каски,
Моя душа мгновений след...
Ты дал мне детство - лучше сказки
И дай мне смерть - в семнадцать лет!

26 сентября 1909

Hemos dedicado algunas observaciones al deseo de muerte en esta autora en los epígrafes anteriores. Ahora pretendemos ilustrarlo con este temprano poema, que, sin duda, sorprende por su contenido de tinte existencial y porque, si prestamos atención al nivel ideológico del poema, advertimos inmediatamente el origen de todas las singularidades que, hasta el momento, hemos expuesto.

El problema de la fe, de la existencia de Dios, parece estar resuelto desde el primer verso, en que Cristo y Dios se convierten en referentes. Queda establecido el mundo celestial²³ como destinatario de la petición, mientras que el *yo* vuelve a aparecer por primera vez tras un signo de exclamación. Reconocemos, pues, una decadencia del *yo* desde el primer verso. El poema podría sintetizarse en una exteriorización (la existencia del *ты* nos remite a la función dialógica del texto) del deseo de morir del *yo* lírico, a la vez que expone todo lo que ama. Y no deja de ser curioso que ame todo lo imposible, lo que nunca fue o nunca podrá ser. De ahí el desasosiego que posteriormente desarrollará en toda su literatura.

La inclusión del estilo directo (6) confirma la naturaleza dialógica del texto y, por tanto, nos permite afirmar que presenciamos el conflicto *yo-mundo*, semiotizado en la toma de conciencia por parte del *yo* sobre lo que opina, dice o piensa *el otro*. De hecho, no sería arriesgado asegurar que en este poema se encuentra el embrión de la pérdida de la vinculación con el mundo.

Todo lo que no es le resulta al *yo* deseable. El ayer (15) y el hoy (16) son igualmente detestables por conducir hacia un futuro innombrable. Ninguna forma verbal hace referencia a este tiempo verbal. ¿Puede ser que ya no existiera en la mente de esta adolescente? Probablemente existiera, pero la consciencia poética era más poderosa y ya entonces condicionaba el nivel léxico-semántico.

Pide la muerte por primera vez tras denominarla milagro (1), y aparece precedida por la única interjección de todo el poema (3). Está claro que el texto mantiene un tono exaltado hasta el final, soportado por el constante uso de oraciones exclamativas y por la repetición de los sonidos [ч], [ж]. La única interjección presente en el texto tiene mayor relevancia, si cabe, por introducir un motivo muy literario entre los rebeldes metafísicos: la vida como un libro ya escrito. Compárese, por ejemplo, el verso 4 con la frase pronunciada por Pechorin en “Un héroe de nuestro tiempo”: *я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге*. Nos

²³ La palabra *чудо* también nos inclina hacia esta hipótesis.

parece que la similitud es importante, aun si tenemos en cuenta que Tsvetáieva, a pesar de haber realizado algún trabajo sobre esta novela en la escuela, reconoce haber leído este libro sólo durante el verano de 1914. La mansa petición de la joven Marina Tsvetáieva tiene un contenido de gran potencial metafísico, sobre todo gracias a su extraordinaria facultad retórica.

Pero el deseo de morir no puede tomarse como una declaración de intenciones, ya que incluso ella llegará a aceptar más tarde que no desea la muerte, sino dejar de existir, como se puede deducir del siguiente extracto de su diario del año 1940:

Меня все считают мужественной. Я не знаю человека робче, чем я. Боюсь всего. Глаз, черноты, шага, а больше всего — себя, своей головы, если эта голова — так преданно мне служащая в тетради и так убивающая меня в жизни. Никто не видит, не знает, что я год уже (приблизительно) ищу глазами — крюк [...] Я год примеряю смерть. Все уродливо и страшно. Проглотить - мерзость, прыгнуть - враждебность, исконная отвратительность воды. Я не хочу пугать (посмертно), мне кажется, что я себя уже - посмертно - боюсь. Я не хочу умереть. Я хочу не быть. Вздор. Пока я нужна... но, господи, как я мала, как я ничего не могу! Доживать - дожевывать. Горькую полынь.

La diferencia es considerable: querer morir implica independencia de las circunstancias; pero ella desea desaparecer, dejar de vivir; es decir, renuncia por no congeniar con el mundo, pero no descarta la posibilidad de haber vivido en otro (*в том мире*). Esto último queda patente en el poema que nos ocupa. Se trataría, pues, de un lamento, de un llanto melancólico provocado por la tremenda duda de qué habría pasado si todo fuese o hubiese sido de otra manera.

5. A modo de conclusión

*Я тебя высоко любила:
Я себя схоронила в небе!*

Así las cosas, podríamos afirmar que el microcosmos poético de Marina Tsvetáieva puede ser interpretado como una implosión del *yo* tras el fracaso ocurrido durante la interacción del *yo* lírico con el *tú* del otro. Es por esta razón que, a veces, sus versos parecen desbordar las formas poéticas habituales o establecidas²⁴. No obstante, y no nos cabe duda, este ir más allá responde a la imperiosa necesidad de exteriorización, de hacer creíble la experiencia límite que vivía en su fuero interno.

Es bien conocida la complejidad de carácter de esta *poeta*, así como sus ansias de infinito, reconvertidas en un egocentrismo vuelto en su contra y en una concepción casi enfermiza del amor. Siempre se movió por los confines de la existencia, entre el ditirambo de la impotencia y el continuo epitafio, por espacios no aptos para corazones sin flecha.

²⁴ Muestra de ello sería lo que M.L. Gaspárov (ГАСПАРОВ1993: 268) califica de posición maximalista con respecto a la poesía, es decir, el hecho de llevarla hasta el límite en todos los sentidos (sintaxis, métrica, etc.).

Marina Tsvetáieva no supo amar. Quiso el amor por ser sarcófago adecuado para un espíritu derrumbado. Fue, el amor, motivo literario fundamental en toda su vida, pero no en su vertiente lírica, sino en la existencial. Desempeñó la función de síntesis del conflicto que albergaba en su interior, de la crisis surgida por la observación de una realidad que se le oponía, de la autoaniquilación de un *yo* que aspiraba a ser todo y que jugaba a alentarse pensando que no era nada. Un juego que le exigía, al menos aparentemente, despreciar la vida ya desde muy joven²⁵.

Marina Tsvetáieva, quizá, tampoco supo vivir. Murió... como muchos otros mueren. Pero vivió y dejó unos versos que nos devuelven al abismo, al lúgubre mar de unos versos desangrados.

6. Referencias bibliográficas

- ECO, U. (1981): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona.
- NAGY, I. (2009): “Достоевский мне в жизни как-то не понадобился...” Достоевский в творческом сознании Марины Цветаевой, en KROÓ, K., Tünde SZABO (2009): *Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. A Collection of Articles based on the Papers presented at the 13th Symposium of the International Dostoevsky Society* (ELTE, Budapest, 2007), Russian Literature and Literary Studies PhD. Programme, Budapest.
- АНДРЕЕВА, В. (1992): *Воспоминания о Марине Цветаевой*, Советский писатель, Москва.
- ГАСПАРОВ, М.Л. (1993): *Русские стихи 1980-х – 1925-го годов в комментариях: Учеб. пособ. для вузов*, Высшая Школа, Москва.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. (1976): *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 14, Наука, Ленинград.
- ЛОТМАН, Ю.М. (1996а): *О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста*, Искусство-СПб., Санкт-Петербург.
- ЛОТМАН, Ю.М. (1996b): Структура и свобода: Из заметок о философских основаниях тартуской семиотической школы. *Наследие Ю.М.Лотмана. Slavica tergestina*, 4, с. 81-100.
- ЛОТМАН, Ю.М. (1998): “Структура художественного текста” // ЛОТМАН, Ю.М. (1998) *Об искусстве*, Искусство-СПб, Санкт-Петербург, с. 14-285.
- СААКЯНЦ, А. (1999): *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*, Эллис Лак, Москва.
- СМИРНОВ, И. (1994): *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, Новое Литературное Обозрение, Москва.
- ЦВЕТАЕВА, М. (1997): *Собрание сочинений в 7 томах*, Терра, Москва.
- ЭТКИНД, Е. (1978): *Материя стиха*, Institut d'Études slaves, Париж.

²⁵ Consecuencia de lo cual sería su aparente actitud indiferente y desinteresada ante la vida. Entre otros, en «Тоска по родине!...» (de forma explícita en el verso *Мне все равно... у е Где унижаться - мне едино*).