



Universitat Autònoma de Barcelona

**EL DESPLAZAMIENTO Y LA FRAGMENTACIÓN DEL YO POÉTICO EN LAS
POESÍAS DE CHARLOTTE MEW, KARIN BOYE Y MARINA TSVIETÁIEVA**

Tesis doctoral para obtener el grado académico de
Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
por la Universidad Autónoma de Barcelona

Doctoranda: Ljiljana Kragulj

Director: Enric Sullà Álvarez

Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española

Barcelona

2014

A mis padres

ÍNDICE

SUMMARY	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. CHARLOTTE MEW	15
1.1. La Inglaterra en la época de Charlotte Mew	17
1.1.1. La Era Victoriana	17
1.1.2. La Era Eduardiana	19
1.2. Charlotte Mew: la poeta de la tormenta	26
1.2.1. Datos biográficos	26
1.2.2. La producción poética	33
1.3. El desplazamiento y la fragmentación en los poemas de Charlotte Mew	35
1.3.1. Los temas de la infancia y de la locura	36
1.3.2. El sentirse sin techo como forma de desplazamiento	42
1.3.3. La oposición dentro-fuera: <i>The Quiet House</i> y <i>The Changeling</i>	45
1.3.4. Las imágenes de carreteras, viajes y huidas	50
1.3.5. La división entre la persona pública y la persona privada	54
1.3.6. La división entre la pasión humana y el amor divino	56
1.4. Charlotte Mew y el monólogo dramático	58
1.4.1. La tradición del monólogo dramático en la poesía inglesa	58
1.4.2. <i>The Farmer's Bride</i>	60
1.4.3. <i>Madeleine in Church</i>	64
CAPÍTULO 2. KARIN BOYE	75
2.1. Suecia en la época de Karin Boye	77
2.1.1. La nueva Suecia y la literatura	77
2.1.2. La poesía modernista	84
2.1.2. Los autores del grupo socialista <i>Clarté</i>	95
2.2. Karin Boye – afligida por pureza	99
2.2.2. La producción poética	112
2.3. <i>En fondo de las cosas</i>	119
2.3.1. Las imágenes de mujeres fuertes: Lilit y la guerrera Amazona	119
2.3.2. Las tensiones opuestas: vida y muerte, lo divino y lo humano	132
2.4. <i>De sju dödssynderna</i> (Los siete pecados capitales)	140
2.5. El sentirse sin techo y las imágenes de carreteras	147
2.5.1. <i>Vägen hem</i> (El camino a casa) y <i>Vandraren</i> (El viajero)	151
2.6. Los poemas de amor	153
2.6.1. <i>Nattens djupa violoncell</i> (El violonchelo profundo de la noche), <i>Ja visst gör det ont</i> (Duele cuando llega la primavera) y <i>Min hud är full av fjärilar</i> (Mi piel está llena de mariposas)	157
CAPÍTULO 3. MARINA TSVIETÁIEVA	161
3.1. Rusia en la época de Marina Tsvietáieva	163

3.1.1. La Rusia zarista a comienzos del siglo XX	163
3.1.2. La revolución burguesa y la revolución bolchevique	166
3.1.3. La construcción de la URSS (1921-1939)	168
3.1.4. La revolución y la literatura: poesía de la Edad de Plata	169
3.2. Marina Tsvietáieva: el poeta como emigrante	182
3.2.1. Datos biográficos	183
3.2.2. La producción poética	190
3.3. <i>Lettre à l'Amazone</i> (Carta a la amazona)	200
3.4. Ciclo de poemas <i>Ποίηση</i> (Amiga)	209
3.5. <i>Álbum vespertino</i> y los mensajeros del mundo mágico	228
3.6. <i>Царь-девушка</i> (El zar-doncella)	246
CAPÍTULO 4. DESDOBLAMIENTO Y FRAGMENTACIÓN DEL YO POÉTICO	
FEMENINO	264
4.1. Desdoblamiento y fragmentación del yo poético femenino	265
4.2. La complejidad del proceso de emancipación: máscaras poéticas	265
4.2.1. Refugio en la vía del sueño	271
4.2.2. Un sujeto poético viajero	275
4.2.3. Apegadas a la naturaleza: al lado del mar y debajo de los árboles	286
4.2.4. “¿No es el amor el arco / tenso de la ruptura?”	298
4.3. Poesía como lugar de verdad	302
BIBLIOGRAFÍA	305

SUMMARY

This thesis focuses on the poetic production of Charlotte Mew (1869-1928), Karin Boye (1900-1941) and Marina Tsvetaeva (1892-1941). As important figures, although until recently very much ignored by the literary critics, the three poetesses are chosen for the purpose of enlightening the type of female writing that crosses the boundaries and general trends. From the late Victorianism (as is the case with English poetess Charlotte Mew) to Modernist currents of the first half of the twentieth century (as is the case with Swedish poetess Karin Boye and Russian Marina Tsvetaeva) similarities are found in creating a metaphorical space far from the imposed roles. Their newly created dichotomous worlds and their adopted means of expression are the main topics analysed. The present work aims to individualize the ways in which each poetess expresses her sense of fragmentation and the dualistic vision of the split female self.

The first chapter analyses the poetic production of Charlotte Mew which began to receive wider critical attention in the 1960s. One of the reasons for her being omitted from anthologies lies in her displacement from literary tradition. On the one hand, Mew was connected with the avant-garde of the early twentieth century due to her contribution to *The Yellow Book* and experiments with metre and form, but, on the other hand, she was never able to break free from the nineteenth century preoccupations and remained imaginatively tied to the Victorian period. Therefore, in the general criticism, her poetry fills barely two pages: *The British Poetry, 1900-50* dedicates a chapter to Mew and Edith Sitwell in order to recuperate and re-evaluate them. However, Mew's poetry is characterized as "childlike, avoiding men and speaking in a language which makes no sense from the patriarchal point of view"¹. In *Post-Victorian Poetry* Herbert Palmer defines Mew as a poetess who is preoccupied with death and disaster, while in a more recent study of Angela Leighton, *Victorian Women Poets*, Mew is placed next to Christina Rossetti. The originality of Mew's poems lies in revoking the Victorian motifs of guilt, desire, death and prostitution in a highly individualistic manner and above all in using the dramatic monologue. Mew is also at her best when catching at the echoes and reflections of experience and when showing "imagination's wintriness in the face of the woman's natural subject of love"².

¹ Day&Docherty 1955:78.

² Leighton 1992: 2.

Chapter two analyses the poems of the Swedish poetess Karin Boye. Although many Swedes know her poetry by heart, Boye became relatively famous only after publishing of her dystopian novel *Kallokain*, translated afterwards in almost all major European languages. For better understanding of her poetic *œuvre* and life there is Margit Abenius' biography in Swedish *Drabbad av Renhet* (Afflicted with Purity) written less than a decade after poetess' tragic death. Abenius places considerable emphasis on the role of lesbianism in Boye's life and this book is still today the most exhaustive study ever written. Another recent and helpful book in English is a study *Swedish Women Writing* by Helena Forsås-Scott in which Boye's work and poetry "formulates a feminine multiplicity of increasing complexity".³ 1993 appeared the Italian translation of *Kallokain* (*Kallocaina*) and a choice of her famous poems in 1994.

Chapter three deals with Marina Tsvetaeva's lesser known and still untranslated poems such as those gathered in the volume *Evening album* or the epic poem *The tsar-maiden*. In addition, her poem cycle *A Friend* dedicated to Sophia Parnok and a short work in prose *Letter to an Amazon*, also available in Spanish translation, are also in the focus of the present research. Much of the material on Tsvetaeva started to appear and to be widespread in the late sixties. The first fullest biography and criticism of her work appeared in 1966 by Simon Karlinsky under the title *Marina Cvetaeva Her Life and Art*. Tsvetaeva's love affair with Parnok and verses of both poetesses were the centre of Sofia Poliakova's studies in the late 70s. Poliakova's comments and analyses undoubtedly suggest new interpretations of Tsvetaeva's verses. The life of this "lonely giant" and the extraordinary courage of her humanity and honesty were also the focus of Elaine Feinstein's studies. She wrote Tsvetaeva's biography *A Captive Lion. The Life of Marina Tsvetaeva* and is probably the best-known translator of her poems in English.

Finally, the chapter four tries to define the common ground for all three poetesses examining the use of poetic masks, alienated persons and female figures characterized by their androgynous nature, constant references to roads, wanderings and travels that support the theory of the dichotomous vision. The female self in their poetics is split in other figures whose presence testifies the possibility of woman's different and special destiny, far removed from everyday banalities.

³ Forsås-Scott 1997:3.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene su origen en una larga investigación desarrollada en torno a un proyecto inicial, escrito en lengua inglesa, sobre el desplazamiento y la fragmentación del *yo poético* en algunas de las obras más representativas de Charlotte Mew (1869-1928), Karin Boye (1900-1941) y Marina Tsvietáieva (1894-1941). Por tanto, es el resultado de un trabajo que, dentro del ámbito de los estudios de Humanidades, intentó sacar a la luz una lectura diferente de los poemas de las dichas autoras. El interés del tema residía en el hecho de que, en el caso de Charlotte Mew y en menor medida de Karin Boye, se trataba de unas poetas prácticamente desconocidas tanto a nivel nacional (refiriéndonos aquí a los países de habla inglesa y sueca) como internacional, y de que se pretendían analizar conceptos de fragmentación y de visión dicotómica en sus obras, basándose en un número restringido de libros críticos que en aquel entonces tuve a mi disposición.

Las líneas metodológicas han determinado la organización de este trabajo en cuatro partes diferenciadas, aunque necesariamente relacionadas en la progresión argumentativa: el esquema de cada capítulo dedicado a cada autora consiste ante todo en profundizar el contexto histórico-literario en que se sitúan las obras escogidas y sus respectivas autoras, el cual sirve a dos fines concretos: situar biográficamente a cada poeta y adentrarnos en su obras. Por un lado, la visión general del contexto histórico en el que vivían y escribían ayuda a comprender mejor toda la problemática que se reflejaba en sus obras y, por otro, demuestra cuáles fueron los hombres y mujeres más destacados en las letras en aquellos tiempos, cuáles eran sus oportunidades y en qué condiciones desarrollaban su creación literaria. Lo dicho obviamente ha adelantado cuestiones relacionadas con la vida de cada poeta, descrita extensamente, dado que todas las obras escogidas casi siempre reflejan acontecimientos personales, a menudo traumáticos. Posteriormente, he prestado atención a algunas características propias de sus obras como, por ejemplo, las oposiciones dentro-fuera, el sentirse sin hogar, el uso constante de ciertas imágenes de carreteras, personajes errantes, las varias divisiones público-privado, sagrado-mundano, el uso del monólogo dramático, el rechazo de la dicotomía masculino-femenino, de los papeles tradicionales impuestos, la naturaleza andrógina de los protagonistas líricos, y otras más. Estas técnicas sin duda constituyen unas de las características principales que apoyan la hipótesis del yo femenino fragmentado, por lo que, en el último capítulo, he intentado resumir y ampliar las conclusiones parciales realizadas al final de cada capítulo

precedente, tratando detalladamente de varios aspectos: el uso del monólogo dramático, de las imágenes recurrentes del sueño, del mar y de los personajes mitológicos cuya calidad dicotómica sirve de máscara para el sujeto lírico. Asimismo, he analizado los temas de viajes, viajeros y búsquedas ya que todas compartían el mismo deseo de descubrir un refugio ante los papeles impuestos, un hogar natal y un cruce de encuentro de todas las antítesis. Por último, he establecido entre ellas un paralelismo más delicado situado dentro de la propia obra poética, ya que escribir poesía significa pensar en sí mismo y mirar dentro de sí, aun a riesgo de hallar la oscuridad y el dolor. Esto último suele proceder de la conciencia de ser diferente y, por tanto, estar dividido y fragmentado. La técnica que adoptan en sus poemas funciona como una vía de escape y una manera de aproximarse a la realidad del otro.

En cuanto a la bibliografía consultada para este trabajo, he aprovechado fuentes de diferentes ámbitos e idiomas. Los poemas de Charlotte Mew hasta la fecha no están traducidos al castellano, mientras que la crítica, que está exclusivamente en inglés, es escasa y va enfocada generalmente a aspectos parciales de su obra. El primer estudio detallado de las obras de Mew lo realizó en 1960 Mary C. Davidow en su tesis doctoral *Charlotte Mew: Biography and Criticism*. Esta larga investigación contiene también unas cien cartas inéditas, algunos poemas que no estaban incluidos en *Collected Poems* de 1953 y un relato breve *The Minnow Fishers*. Otro trabajo importante lo realizó en 1993 Joan B. Slattery con *Charlotte Mew: Displaced Person*, resultando manifiesta su modernidad, ante todo con su experimentación con la métrica y la forma, además de participar en el movimiento de Vanguardia a través de *The Yellow Book*⁴ junto con su amiga May Sinclair⁵, pero en cuanto a la sensibilidad y los temas, se la suele considerar una de las últimas victorianas. El libro *British Poetry, 1900-50* dedica un capítulo a Mew y a Edith Sitwell⁶ con el objetivo de recuperarlas y revalorizarlas, aunque de manera bastante especial. La poesía de Mew es definida como “childlike, avoiding men and speaking in a language which makes no sense from the patriarchal point of view”⁷. En otra antología, titulada *Post-Victorian Poetry*, Herbert Palmer dedica un capítulo a las mujeres poetas y define a Mew como una poeta obsesionada con la muerte y el desastre⁸, mientras que en la más reciente y especializada

⁴ Se trata de una publicación literaria trimestral que se editó en Londres desde 1894 hasta 1897, la cual abarcaba varios géneros literarios. Sobre los escándalos que suscitaba la revista y la contribución de Mew a la misma, se hablará más adelante.

⁵ May Sinclair (1870- 1946), figura importante dentro del movimiento modernista y autora de varias obras entre las que destacan *El Fuego Divino* (1904), *Las tres hermanas* (1914) y *Mary Oliver* (1919). Sobre su amistad con Mew se hablará más adelante.

⁶ Edith Louisa Sitwell (1887-1964) fue una poeta y crítica británica. Entre sus obras destacan *Elegías Rusticas* (1927), *Costumbres de la Costa de Oro* (1929) y *La canción del frío* (1948).

⁷ Day&Docherty 1955:78.

⁸ Palmer 1938: 180.

antología, *The Twentieth Century Women's Poetry*, aparecen tres de sus poemas más importantes. En el libro *Victorian Women Poets* de Angela Leighton, Mew se sitúa junto a Cristina Rossetti, ya que ambas “deserve to be placed foremost in any poetic evaluation of the period”⁹

Se observa que la originalidad de sus poemas está en la evocación, de una manera extremadamente individualista, de los temas típicamente victorianos como, por ejemplo, los argumentos de la culpa, del deseo, de la muerte y de la prostitución, sirviéndose sobre todo del monólogo dramático. Por otra parte, Kathleen Bell, en su ensayo *Charlotte Mew, T.S. Eliot and Modernism*, sostiene que la obsesión con las mujeres mundanas no es típica solo de la literatura victoriana, sino que la encontraremos también en los trabajos de T. S. Eliot, en concreto en su poema *La tierra baldía* (1922), por lo que es probable que este gran poeta haya sido influido por la modesta Mew. Los puntos en común no se limitan solamente a los temas o imágenes empleados en los poemas, sino que son evidentes tanto en los métodos como en la técnica (la falta de progresión lineal, intervalos, fragmentariedad del sujeto lírico, etc.). Por tanto, como afirma Bell, para que Mew sea considerada una modernista, es necesario que nuestra percepción de su obra cambie, como es necesario que cambie también nuestra percepción sobre el Modernismo¹⁰. De la misma manera, Joseph Bristow en su artículo titulado *Charlotte Mew's Aftereffect*, sostiene que los lectores consideraban a Mew una modernista que desarrolló su innovación poética en la primera década del siglo XX, aunque “her revisions of conventional prosody were not of the kind that readily linked her with Imagism.”¹¹

Por lo que respecta a Karin Boye, aunque muchos suecos se saben de memoria sus poemas más destacados, sigue siendo todavía una poeta casi desconocida a nivel internacional. Si bien debe su fama principalmente a la novela *Kallockain* –traducida al castellano, inglés, francés, alemán e italiano–, Karin Boye es también autora de cinco libros de poemas igualmente memorables traducidos íntegramente en 1994 al inglés por David McDuff bajo el título *Complete Poems*. Ese mismo año también vio la luz la versión italiana de sus poemas seleccionados traducidos por Daniela Marcheschi. En cuanto a la crítica literaria sobre Boye, esta le ha prestado escasa atención y la gran mayoría de los estudios de mayor relieve fueron escritos antes de los años sesenta y se encuentran solamente en sueco. Entre ellos, cabe destacar la biografía detallada sobre Karin Boye realizada por la escritora y crítica literaria

⁹ Leighton 1992:2.

¹⁰ Bell 1997: 13-22.

¹¹ Bristow 2009:255.

sueca Margit Abenius y publicada en 1950 bajo el título *Drabbad av renhet - en bok om Karin Boyes liv och diktning* (disponible solamente en sueco y cuya traducción provisional al inglés es *Victim of Purity*). Abenius, que estuvo próxima a la Boye, recrea detalladamente su vida a través de cartas, objetos personales, fotos, dibujos etc. pero analiza sus obras, en buena medida, a partir de los detalles biográficos. Por lo tanto, algunos estudios recientes intentan corregir esta imagen de la “lesbiana atormentada”, víctima de los deseos incontrolables que se hizo psicoanalizar para curarse y que escribía para encontrar consuelo. Aunque considero estos enfoques demasiado atrevidos y simples, algunos de ellos aportan nuevos elementos de valor interpretativos que complementan los ya expuestos por Abenius. Otro texto importante, siempre de Abenius, es el artículo sobre *Los siete pecados capitales* recogido en el libro *Kontakter*, junto con un breve ensayo sobre la simbología del mar en los poemas de Boye de los años veinte, escrita por Alf Kjellén. El estudio más importante en inglés es el libro *Swedish Women's Writing 1850-1995* publicado en 1997 por Helena Forsås-Scott que contribuye a los estudios de las obras de Boye desde una óptica feminista. Partiendo del hecho de que en la tradición literaria sueca siempre había existido una proporción importante de mujeres-escritoras que, por un motivo u otro, fueron omitidas o marginadas y de las recientes antologías recopiladas por los eminentes académicos (véase *Illustrerad svensk litteraturhistoria* en siete libros publicada entre 1987 y 1990 o *A History of Swedish Literature* de Ingemar Algulin de 1989), Forsås-Scott establece una división cronológica que se corresponde con los principales momentos del movimiento feminista en Suecia, situando a Boye en el periodo entre 1919 y 1960, cuando el debate sobre el rol del género aún estaba iniciándose. Otros libros, ensayos y artículos de apoyo que brindan información útil son: la tesis doctoral de Gunilla Domellöf *I oss är en mångfald levande: Karin Boye som kritiker och prosamodernist*, que analiza Karin Boye como novelista y crítica literaria; el artículo de Daniela Marcheschi *Karin Boye: il corpo della passione* y su introducción en italiano a los *Poemas seleccionados*; así como el capítulo sobre poetas Modernistas recogido en *A History of Swedish Literature*, escrito por Alrik Gustafson.

En cuanto a la poeta rusa Marina Tsvietáieva, he querido analizar y dar a conocer sus obras menos conocidas, algunas aún no traducidas al castellano. Afortunadamente, desde los años sesenta hasta la actualidad, hay ya una recopilación abundante de investigaciones y estudios sobre su vida y obra. En 1966, Simon Karlinsky publicó la primera biografía y crítica completas de su obra (*Marina Cvetaeva, Her Life and Art*) mientras que, cinco años después, bajo el título *Izbrannoe*, salió a la luz en Moscú la primera colección de sus poemas más

significativos editada por Vladimir Orlov. El romance de Tsvietáieva y la poeta y traductora rusa Sofia Parnok, que dejó importantes rastros en la producción literaria de ambas mujeres, fue el centro de estudios de Sofia Poliakova. Ante la imposibilidad de publicar en su país su libro *Zakatnye oni dni* (The Sunset Days of Yore) apareció en EE.UU. en 1983 y, sin duda, permitió nuevas interpretaciones de sus obras, sobre todo del ciclo de poemas *La amiga*. La vida de esta gigante solitaria y su extraordinario talento han sido también el centro de atención de la investigadora Elaine Feinstein, autora de la biografía *A Captive Lion - The Life of Marina Tsvetaeva* en 1987 y, probablemente, la mejor traductora de sus versos al inglés. Del periodo más reciente cabe destacar dos estudios exhaustivos en lengua rusa sobre los diferentes aspectos temáticos y formales del corpus poético de Tsvietáieva. Se trata del libro de Valentina Maslova *Poet i kul'tura*, publicado en 2004 y del libro *Bezsmernaja Cvetaeva* de Olga Revzina de 2009, que abordan con minuciosidad una serie de conceptos necesarios para un mejor entendimiento e interpretación del mapa poético de Tsvietáieva. Entre los libros, ensayos y artículos de apoyo que brindan información útil en lengua italiana se encuentran las traducciones e introducciones de Serena Vitale (*Dopo la Russia* y *Lettera all'Amazzone*) y la traducción del ciclo de poemas *Amica* a cargo de Haisa Pesina Longo. Para las obras y versiones en castellano, me he servido principalmente de las traducciones de los poemas recogidos en *Antología poética* preparada por Elisabeth Burgos, Lola Diaz y Severo Sarduy; de *Carta a la amazona* traducida y comentada por Elisabeth Burgos, así como de la selección amplia de poemas predominantemente juveniles traducidos por Nina Turchenko, Sonia Cornellá y Antonio Alvar Ezquerro.

Por último, en la bibliografía he optado por incluir solo fuentes citadas, ya que reflejar todas las lecturas consultadas, incrementaría innecesariamente su extensión. Su heterogeneidad condicionaba que la organización no fuera tarea fácil, de modo que se ha estructurado, siguiendo el orden de los capítulos, en tres secciones con el objetivo de que sea un recurso de consulta accesible. Cada sección recoge los libros consultados de una autora que, a su vez, están divididos en la bibliografía primaria (ediciones originales) y bibliografía secundaria (libros de crítica). Asimismo, cabe destacar que la mayor parte de las citas de los libros en inglés, ruso o sueco fueron traducidos al castellano por mí y han sido marcadas con las iniciales: “~ljk”. Cuando dichas iniciales no constan, las citas han sido extraídas de libros publicados en castellano o en inglés

CAPÍTULO 1
CHARLOTTE MEW

1.1. La Inglaterra en la época de Charlotte Mew

El objetivo de éste subcapítulo consiste en analizar el contexto histórico-literario que marcó la trayectoria y la evolución creativa de Charlotte Mew. A tal fin, se detallarán brevemente los aspectos económicos, sociales y políticos de la Era Victoriana y, posteriormente, de la Era Eduardiana. Asimismo, se pondrán de manifiesto algunos nombres y las características más importantes de la producción literaria a caballo entre los siglos XIX-XX.

1.1.1. La Era Victoriana

En 1892 fallecía Alfred Tennyson, uno de los poetas británicos más apreciados de su tiempo. Portador del título de Poeta Laureado¹², contrariamente a la costumbre, no le fue otorgado hasta cuatro años más tarde. El problema, no solo residía en el hecho de que fuera difícil encontrar otro poeta de semejante talla con una obra riquísima y densa, sino que se buscaba también una opción correcta. El sucesor de Tennyson, Alfred Austin¹³, fue –según la crítica– un poeta pésimo y deplorable, aunque impecable desde el punto de vista político. Los únicos dos poetas que pudieron estar a la altura de Tennyson fueron, por un lado, Charles Algernon Swinburne¹⁴, ateo y republicano, que después de publicar su obra *Poemas y baladas* en 1866 fue principalmente conocido por sus escándalos sexuales; y por otro lado, William Morris¹⁵, fundador de la Federación Socialdemócrata, organizador de la Liga Socialista y partidario de aquellas fuerzas que, para Tensión, representaban una amenaza para “the State, the Church, the Throne”¹⁶.

Como podemos comprobar a partir de lo expuesto, es evidente que a finales del siglo XIX, en Inglaterra la poesía ocupaba el lugar central por lo que se esperaba que los poetas concordaran con los principios y prácticas generalmente aceptadas, además de defender la idea de una “Inglaterra” unida. Por tanto, dado que la poesía fue considerada un asunto de importancia nacional, el hecho de que Swinburne y Morris ni siquiera fueran tomados en consideración, no

¹² En Inglaterra este término designa al poeta oficial del monarca, propuesto por el Primer Ministro y nombrado por la Reina.

¹³ Alfred Austin (1835-1913). Algunos de sus poemarios son: *La estación* (1861) y *La edad de oro* (1871).

¹⁴ Charles Algernon Swinburne (1837-1909). Considerado por su rima, metro y vocabulario, como uno de los mejores poetas ingleses y el sucesor de Alfred Tennyson y Robert Browning. En sus poemas trataba los temas del sadomasoquismo, el suicidio, el lesbianismo y los sentimientos antirreligiosos.

¹⁵ William Morris (1834-1896). Escritor, activista político, pintor y diseñador británico. Destaca por ser el fundador del movimiento Arts and Crafts. Como poeta, su primer éxito lo consiguió con *The Life and Death of Jason*, al que siguió *The Earthly Paradise*, sobre leyendas clásicas y medievales.

¹⁶ Bristow 2000:284.

nos sorprende en demasía. Las nuevas ideas y orientaciones políticas que surgían en el país, no debían representar una amenaza a los viejos valores que, sin embargo y con todas las precauciones, estaban ya empezando a perder su importancia.

La Época Victoriana, que abarca aproximadamente el periodo comprendido entre 1832 y 1901, comenzando con la promulgación del Acta de Reformas (la cual modificó el sistema de representación parlamentaria) y terminando con la muerte de la reina Victoria, fue un periodo caracterizado por grandes cambios económicos, políticos y sociales. La industrialización tuvo como consecuencia la construcción de la red de ferrocarriles, se introdujo el sistema de aguas residuales en la capital y, más tarde, la luz eléctrica en las calles. Se desarrolló e institucionalizó la Ciencia, la estructura de clases sociales cambió radicalmente y las virtudes como ‘seriedad, autoayuda, trabajo intenso y respeto’ estaban a la orden del día. Las primeras investigaciones sobre las condiciones de vida de la clase obrera en aquellos años demostraban que un 30,7% de la población de Londres vivía en condiciones precarias. En las fábricas de entonces, que podían considerarse verdaderas prisiones, se solía trabajar unas catorce horas diarias en condiciones sombrías y malsanas. Se empleaban niños menores de diez años, que en su mayor parte procedían de los hospicios.

En contraste con este mundo, se alzaban lujosos barrios de Londres como St. James Square o Portland, Picadilly o Pall Mall; así como los palacios de campiña, habitados por la nobleza hereditaria, que cazaba, bailaba, y se gastaba fortunas en el juego. Mientras tanto, los pobres se consumían en barrios miserables, la delincuencia y la prostitución crecían desprestigiando a la sociedad victoriana, que tanto exigía una conducta recta y moral, donde la familia constituía la base fundamental. El padre era el genio tutelar y la mujer, esposa y madre, sin voz ni voto, se encontraba relegada a labores domésticas. Estaba mal visto que una mujer pretendiera ejercer una profesión de formación universitaria¹⁷. En las clases elevadas, la mujer era considerada más angelical que humana; debía cuidársela, aislarla y preservarla de cualquier tentación¹⁸.

¹⁷ Ya en 1848, la Universidad de Londres admitió el Queen's College para mujeres, dedicado principalmente a la preparación de las maestras, aunque a estas no se les permitió recibir títulos desde Londres hasta treinta años más tarde. En 1874 fue fundado el colegio universitario para mujeres de Cambridge, al que siguió el de Oxford en 1879, mientras que una ley del 1880 hizo obligatoria la enseñanza para todos los niños.

¹⁸ La idea de este ideal femenino victoriano, del culto de la verdadera feminidad, encuentra su expresión más clara en el poema de Coventry Patmore (1823-1896) titulado *El ángel de la casa*. Durante toda su vida, Virginia Woolf luchó por destruir este falso ideal.

En cuanto a la literatura, las formas de expresión románticas lentamente perdían parte de su atractivo, a favor de una representación realista. La atención de muchos escritores se dirigió, a veces apasionadamente, a cuestiones como el desarrollo de la democracia inglesa, la educación de masas, el progreso industrial y la filosofía materialista. La poesía seguía siendo considerada la más noble manifestación del arte escrito, pero fue la novela la que consiguió convertirse en la forma literaria dominante. La tendencia de escribir de manera fiel y precisa, así como el uso de métodos de observación directa de los problemas individuales y las relaciones sociales, se pueden comprobar en las novelas de Charles Dickens y William Makepeace Thackeray. Las novelas de Dickens constituyen una sátira de la hipocresía oficial y de las convenciones de la Era Victoriana. Su capacidad de retratar los males sociales a través de la caricatura y el humor le proporcionaron innumerables lectores y el reconocimiento de la crítica. Thackeray, por su parte, poseía un conocimiento directo de la aristocracia, que usaba con gran sutileza para su caracterización. Otras notables novelistas de la primera mitad del periodo victoriano fueron las hermanas Brontë y George Eliot; mientras que el más leído y respetado novelista de la época tardía fue Thomas Hardy.

La Era Victoriana tardía, que abarca desde 1871 hasta 1901, se caracterizó por la creciente inseguridad económica (conocida también como el periodo de la Gran Depresión) y la expansión imperialista. En la literatura, en oposición al fervor patriótico de los poetas de la corte, surgió el movimiento Decadentista que defendía los valores del individuo y desafiaba las actitudes sexuales y sociales dominantes. Tuvo su mayor exponente en la figura de Oscar Wilde, cuyo estilo de vida bohemio y la estética dandi chocaban con los usos y comportamientos puritanos. Este dramaturgo, poeta y novelista fue un maestro de la ironía y un agudo estudioso de la alta sociedad inglesa, la misma que —a caballo entre dos siglos— encarnaba ya todo lo que se consideraba aburrido, tradicional, hipócrita y reprimido.

1.1.2. La Era Eduardiana

Tras el fallecimiento de la reina Victoria en 1901, subió al trono de Inglaterra Eduardo VII, su hijo. Su reinado duró tan solo nueve años, pero su repercusión se extendió hasta finales de la Primera Guerra Mundial. Socialmente, fue un periodo ambiguo ya que, por un lado, se intentaba preservar un sistema de clases sociales muy rígido, el cual, gracias a los cambios tecnológicos y económicos, ofrecía más movilidad social respecto al pasado. Estas

novedades abarcaban temas como: el sufragio femenino, un creciente interés por el socialismo, una mayor atención a los pobres, el incremento de oportunidades económicas causadas por la rápida industrialización, etc. Mucha gente contempló este período como una romántica época dorada, como si el nuevo país, tras años y años de cambios sociales y políticos, hubiera entrado en un periodo de relativa paz y calma.

Aunque la palabra *eduardiano* no tiene un significado tan general y aceptable como la palabra *victoriano*, en literatura pueden trazarse algunas características comunes. Es cierto que los eduardianos intentaron atenerse a la tradición —que es también uno de sus temas preferidos— pero que, al mismo tiempo, insistían en que se encontrara una nueva identidad del siglo XX. Ello supone una ambigüedad: el problema de oponerse a la tradición y encontrar una nueva identidad moderna, algo que predominaba en los escritores de aquella época. Según Childs¹⁹, la pasión por el patrimonio cultural y la autoevaluación nacional que se reflejaba en la literatura fue, por un lado, el resultado del orgullo imperialista y, por otro, estuvo originado por la inseguridad, dado que el Imperio en expansión se volvía cada vez más económicamente insostenible. La Guerra de los Boers (1899-1902), contrariamente a lo que se suele creer, demostró que los británicos no eran invencibles. Asimismo, las primeras décadas del siglo XX fueron un periodo de expansión del estado que, en nombre del darwinismo social y a través de las leyes que regulaban la pobreza, el desempleo y el voto, creía en la idea de que “people could and should be administered, managed, and policed”²⁰. Sin embargo, en la literatura comprendida entre 1900 y 1914, se mantenían los mismos problemas relacionados con la identidad social y el orgullo nacional que, definitivamente, distingue la Época Eduardiana de las demás épocas.

Se contaba con dos revistas muy importantes dedicadas a la literatura moderna: *The New Age*, la principal publicación de la Sociedad Fabiana²¹, financiada por el dramaturgo George Bernard Shaw en la que se publicaron las obras del mismo Shaw, Herbert George Wells, Gilbert Keith Chesterton y Hilaire Belloc²², y *The English Review*. En esta última, fundada por Ford Madox Ford en 1908, publicaron Thomas Hardy, Herbert George Wells, Joseph

¹⁹ Childs 1999:14.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ The Fabian Society fue fundada en 1883 en Gran Bretaña por simpatizantes socialistas. Compuesta principalmente por científicos, escritores y políticos que creían en la evolución gradual de la sociedad hacia el Socialismo y que fueron contrarios al empleo de métodos revolucionarios.

²² Joseph Hilaire Pierre René Belloc (1870-1953). Fue uno de los escritores ingleses más prolíficos. Es autor, entre otros, de dieciséis novelas, dos volúmenes de poesía, quince libros de viaje y catorce colecciones de ensayos.

Conrad, Henry James, John Galsworthy y William Butler Yeats. En ella debutaron Wyndham Lewis, David Herbert Lawrence y Norman Douglas²³. El adjetivo “inglés” en el título de la segunda revista citada indica, una vez más, la discrepancia que existía entre los escritores, pues no solo estaban en desacuerdo sobre lo que se consideraba tradicional y moderno, sino que también sobre aquello que se definía como nacional o internacional. Dado que la ideología del Imperialismo fue todavía dominante, el intento de definir la idea de *Englishness* y de la tradición inglesa, ocupaba ya en la literatura una parte importante. En 1910, veintisiete intelectuales que quisieron afirmar la importancia de la literatura inglesa, fundaron el Comité Académico –el equivalente británico de la Académie Française– que contaba entre sus miembros con escritores ilustres como Joseph Conrad, Thomas Hardy, Henry James y William Butler Yeats. Tres años antes, a Rudyard Kipling le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura, siendo así el primer inglés en ser galardonado con dicha mención. Con la exclusión de Yeats, estos nombres demuestran que la prosa, o, más concretamente, las obras de ficción fueron el género que obtuvo mayor éxito. Aunque el número de ventas fue bajo, la publicación de las novelas no dejó de suscitar interés. La Época Eduardiana, para la mayoría de los críticos, es abundante en novelas naturalistas y sociológicas, pero también en novelas de diferente carácter. Autores como Joseph Conrad, Edward Morgan Forster y Herbert George Wells escribieron la mayor parte de sus obras en este período, mientras que para otros, como Henry James y Thomas Hardy, se trató solo de una etapa en sus carreras.

Debido a los parámetros sociales al uso en aquellos años, las mujeres escritoras se vieron relegadas a un segundo plano y confinadas a los “géneros menores” como novelas románticas y literatura infantil. Un ejemplo es Edith Nesbit²⁴, conocida principalmente por sus libros para niños, y Marie Corelli²⁵, que dominaba el mercado de novelas románticas. La actividad política de las mujeres está poco representada en la literatura. *The Convert* (1907), de Elizabeth Robins²⁶, fue la novela más importante que trataba el tema del sufragismo; mientras que *La*

²³ George Norman Douglas (1868-1952). Escritor y diplomático escocés. Su obra más conocida es la novela satírica *Viento del sur* (1917). Es también autor de un libro de viajes y de algunas obras de carácter autobiográfico.

²⁴ Edith Nesbit (1858-1924). Autora de historias de terror para adultos, pequeñas obras de teatro y reseñas de libros, así como de poesía. A los cuarenta años alcanzó el éxito con sus libros infantiles. El primero fue *El viaje de Colón* (1892), al que le siguió *Los buscadores de tesoros* (1899) y *Había una vez un tren* (1906).

²⁵ Marie Corelli (1855-1924) fue probablemente la novelista británica más popular del cambio de siglo. Cada uno de sus títulos vendía hasta 100.000 copias al año. Entre sus admiradores se encontraban los miembros de la familia real inglesa o Winston Churchill.

²⁶ Elizabeth Robins (1862-1952), actriz, dramaturga y novelista estadounidense.

mujer y la labor (1911), de Olive Schreiner²⁷, representa la mejor expresión de sus preocupaciones respecto al Socialismo y la igualdad entre los sexos. Su libro es, al mismo tiempo, la respuesta a todas aquellas escritoras reaccionarias de novelas románticas. Una especie de compromiso en afirmación de la literatura escrita por mujeres se puede encontrar en las obras de Dorothy Richardson y Virginia Woolf. Richardson agrupó sus trece novelas en una amplia obra titulada *Pilgrimage*. En su redacción adoptó la técnica del flujo de consciencia (*stream of consciousness*), que, según ella, fue típica de la escritura femenina. Asimismo, Virginia Woolf abandonó el método tradicional de escribir novelas, para pasar a una forma más moderna que le permitiese representar el “discurso” interior de un personaje. Por esta razón, Woolf eliminó las tramas tradicionales y los diálogos directos a favor de un monólogo interior.

En cuanto a la poesía, el rechazo del tono elegíaco de las obras de Tennyson encuentra su mejor expresión en la poesía de Thomas Hardy y en el *ritmo brusco*²⁸ de Gerard Manley Hopkins, a menudo considerado el primer poeta “moderno” inglés. Los nombres de Robert Bridges, Alfred Edward Housman y William Butler Yeats (sobre todo en su última fase) destacan entre muchos otros nombres famosos. El período al que nos queremos referir está marcado por dos antologías: La *Oxford Book of English Verse*, que se publicó en 1900, y la antología *Georgian Poetry*, cuyo primer volumen apareció en 1912. La *Oxford Book* afirmó la tradición y analizó las corrientes dominantes en la poesía inglesa. En cambio, la antología de poesía georgiana significó la piedra angular en la fundación de la nueva escuela. El movimiento que, al parecer, se oponía a todo lo que se consideraba eduardiano, debe su nombre al rey Jorge V, que subió al trono después de la muerte de su padre, Eduardo VII, en 1910. Pese a sus deseos de afirmar una nueva identidad, el culto a la *Englishness* y a la masculinidad se mantendrá a su vez en la antología de la poesía georgiana.

Para la mayoría de los críticos, ser considerado un poeta georgiano después de los años treinta significaba ser un mal poeta. Comúnmente, se creía que los georgianos no (re)producían más que los pésimos aspectos de la poesía victoriana. En sus obras no se encontrarán poemas experimentales, sino solo formas románticas de estilo simple y métrica convencional. Sin

²⁷ Olive Schreiner (1855-1920). Escritora, pacifista y política activista sudafricana. Su primer libro, *Historia de una granja africana* (1883), tuvo un gran éxito y se convirtió en un clásico. Sus demás obras de narrativa incluyen varias antologías de cuentos y dos novelas que se publicaron póstumamente: la *Undine* (1929) y la incompleta *From Man to Man* (1926).

²⁸ La poesía basada en el *sprung rhythm* de Hopkins consiste en un ritmo plenamente acentual, donde no depende del número de sílabas de las palabras, sino del acento. Por lo tanto, las palabras no deben tener más de una sílaba fuerte, si no que puede haber varias débiles.

embargo, estar publicado en la antología y ser definido como poeta georgiano antes de la Primera Guerra Mundial, se consideraba, sin duda, un privilegio.

Edward Marsh, el secretario privado de Winston Churchill y mecenas de pintores modernos, fue quien ideó el término. Editó y publicó conjuntamente con Harold Monro la primera antología titulada *Georgian Poetry (1911-12)*. Monro fue el dueño de la Poetry Bookshop (1913-1926). Dicha librería constituía una especie de refugio para poetas jóvenes y pobres donde “everything was for anyone to sit down and read”²⁹. Este lugar, situado en la Great Russell St. de Bloomsbury, fue durante un tiempo la residencia del poeta Wilfrid Gibson y de la familia entera de Robert Frost. Desde el punto de vista económico, esta librería no resultó ningún éxito, pero conquistó fama internacional por sus lecturas organizadas durante los martes y los jueves. Alida Klementaski (esposa de Monro) organizaba lecturas de obras de James Joyce, D. H. Lawrence, John Masefield, del mismo Monro, Charlotte Mew y de muchos otros. Después de su publicación en 1912, se realizaron seis ediciones de la antología *Georgian Poetry (1911-1912)* en solo siete meses. En la introducción, Edward Marsh afirmaba que la poesía inglesa, gracias a estos nuevos nombres, “was again putting on a new strength and beauty”³⁰. Los términos *fuereza* y *belleza* se utilizaron aquí para indicar que la poesía inglesa inauguraba una nueva era, comparable a algunas de las grandes edades del pasado. Según Childs, los georgianos preferían escribir sobre la naturaleza y la campiña inglesa, en vez de sobre los conceptos como nación y raza, que fueron populares entre la mayoría de sus poetas predecesores. No obstante, esta visión idílica pertenece a la clase media-alta masculina. En los cinco volúmenes de *Georgian Poetry* encontramos solo a dos poetas mujeres: Fredegond Shove y Vita Sackville-West.

El segundo volumen, publicado en noviembre de 1915, tuvo aún más éxito. En *The Georgian Revolt*, Robert Ross sostiene que los poemas en ambos volúmenes fueron producto del clima prebélico y que el término *georgiano* representa una actitud “more spiritual than intellectual”³¹. En primer lugar, la poesía georgiana es moderna en el sentido de que comparte nuevas tendencias: optimismo del espíritu, fe positiva y firme tanto en la vida como en el arte, sensación de que están al principio de un renacimiento poético, etc. Todo esto, según Ross, representa la fuerza unificadora de ambos volúmenes. La rebelión contra sus predecesores

²⁹ Fitzgerald 1984:142.

³⁰ Childs 1999:27.

³¹ Ross 1965:139.

victorianos es evidente también en su empleo del monólogo dramático, acentuado en el segundo volumen. Además de los poemas cortos concebidos de manera dramática de autores como Rupert Brooke, Walter de la Mare, William Henry Davies, David Herbert Lawrence, John Masefield, Wilfrid Wilson Gibson, Harold Monro, James Elroy Flecker y James Stephens, este segundo volumen ofrece las versiones integrales de los dramas poéticos de Lascelles Abercrombie (*End of the world*) y de Gordon Bottomley (*King Lear's Wife*). El nuevo lenguaje fue también un método para superar la vieja poética victoriana: los georgianos utilizaban el lenguaje común con el propósito de evitar “an unattractive and unpoetic flatness”³² que conducía a un realismo poético, tanto en el estado de ánimo como en la técnica de escribir versos.

En 1917 se publicó el tercer volumen. De entre los dieciocho autores, los más destacados fueron: Robert Graves, Siegfried Sassoon, Robert Nichols e Isaac Rosenberg. Sin embargo, pese a estos poetas-soldados (*trench poets*) relativamente famosos, el volumen revela una lamentable falta de originalidad e imaginación. Antes de publicarlo, Edward Marsh estaba ansioso por incluir a una poeta mujer y Harold Monro recomendó a Charlotte Mew con su poema *La novia del granjero*. Walter de la Mare dio su opinión negativa al respecto considerando a Charlotte incoherente: “dialectical in the first stanza and literary in the last”, por sus rimas dudosas y su ritmo no tan perfecto³³. Monro intentará persuadir a Marsh que incluyera a Mew una vez más antes de que este publicara el cuarto volumen de *Georgian Poetry* en 1919. En esta ocasión, Mew tuvo que competir con Rose Macaulay³⁴ y Edith Sitwell, aunque al final fue elegida Fredegond Shove³⁵, sobre todo conocida por sus estudios sobre Christina Rossetti, que por su obra poética. Penelope Fitzgerald³⁶ opina que Charlotte tuvo suerte en ser excluida de esta antología, dado que la posguerra trajo un cambio drástico en el ámbito cultural. Por ello, salir en un volumen de poesía anticuado ya no fue considerado nunca más un privilegio.

Cuando en 1922 apareció el quinto volumen, los georgianos se volvieron neo-georgianos, demostrando que su imaginación poética empezaba lentamente a deteriorarse. Con la salvedad de David Herbert Lawrence con su poema *Snake* y la selección de poemas de Vita Sackville-

³² *Ibíd.*, p. 144.

³³ *Ibíd.*, p. 178.

³⁴ Rose Macaulay (1881-1958). Es autora de 35 obras, la mayoría novelas, biografías y varios libros de viajes. Algunas de sus poemas fueron publicados en la *Westminster Gazette*.

³⁵ Fredegond Shove (1889-1949). Cuatro de sus poemas fueron musicalizados por Ralph Vaughan Williams en *Four Poems by Fredegond Shove for baritone and piano* (1922).

³⁶ Bristow 2009: 267-268.

West y Edmund Blunden, este volumen supuso el fin de las carreras de Marsh y Monro como antólogos. Sin embargo, su proyecto marcó el camino para muchas otras antologías poéticas de posguerra y de pequeñas revistas que, a menudo, se fijaban en las obras georgianas con mirada crítica. A través de revistas como *The Wheels*, *Art and Letters*, *Coterie*, *Criterion* de Thomas Stearns Eliot y *London Mercury* de John Squire³⁷, se canalizaban enemistades literarias y se atacaba a los rivales. Las parodias también fueron otra manera muy popular que servía para el mismo propósito. Las más ingeniosas fueron firmadas por Edmung George Valpy Knox, quien publicaba sus obras en la revista de humor y sátira *Punch* bajo el seudónimo Evoe. En la misma revista, en 1921, (24 de agosto) Knox se burló de la obra de Charlotte Mew en la parodia titulada *The Circus Clown*. Davidow³⁸, en su análisis de esta parodia, donde se hacen numerosas referencias a las actividades de Mew en los últimos años del siglo XIX, como, por ejemplo, su relación con el grupo de escritores y artistas neopaganos llamado *Yellow Nineties*, sus frecuentes viajes a Francia y el uso –a veces exagerado– de palabras francesas, sin olvidar su manera de llevar el pelo corto, ni el uso de imágenes que en sus poemas sugieren el miedo de enfermar, entre otros.

Sin embargo, Mew presenta tantas facetas y posibilidades de lectura, que crea automáticamente el desacuerdo entre los críticos respecto a dónde situarla. Algunos investigadores la colocan en la corriente victoriana junto con poetas como Christina Rossetti, Emily Brontë, Alice Meynel y Felicia Hemans. Para Angela Leighton, por ejemplo, Mew se acerca a sus predecesoras debido a su sensibilidad e imágenes, sin olvidar su interés por el problema de la experiencia, es decir, “that quantity of emotional or sexual reality which was likely to be, for the nineteenth-century woman, either too little or too much, the lot either of the nun or of the prostitute”³⁹.

Para Elaine Showalter, Mew es una verdadera hija de la decadencia –por lo menos en cuanto a sus relatos–, mientras que para Anthea Trodd, Mew y Meynell pertenecen a aquel grupo de poetas-mujeres que desearon situar su obra poética dentro de la tradición dominante, sufriendo el rechazo a cualquier intento de crear una voz poética femenina personal e inconfundible de la literatura dominante. Entendemos que es un error catalogarla de una

³⁷ De 1919 a 1934, John Squire fue el editor de la revista mensual *London Mercury*. Como poeta georgiano fue incluido en los tres volúmenes de Marsh y Monro, pero publicó también su propia antología *Selection from Modern Poets* en 1921. Pese al título, Squire defendía la poesía tradicional y atacaba a los exponentes del movimiento Modernista.

³⁸ Davidow 1960: 99.

³⁹ “esa cantidad de realidad emocional o sexual que, para una mujer del siglo diecinueve, probablemente fuera muy poca o demasiada, el destino o de una monja o de una prostituta”, ~ljk en Leighton 1992: 278.

manera tan reduccionista, si bien es cierto que su obra tiene poco que ver con la vitalidad, optimismo, realismo e impersonalidad que promovían los poetas eduardianos y georgianos. Pero, a diferencia de ellos, quienes, al final, se alejaron completamente de esta estética y se sumergieron en un impresionismo borroso, Mew nunca dejó de promover en sus poemas “the spontaneous expression of the pressure of thought within”⁴⁰.

Por último, cabe destacar los recientes intentos por parte de investigadores actuales, de posicionarla dentro de la corriente Modernista. En un estudio en el que se sugiere que Thomas Stearns Eliot estuvo influido por Mew, David Newton llama la atención de la semejanza entre el verso *I will show you fear in handful of dust* de *La tierra baldía* de Eliot y el de Mew: *A handful of forgotten dust* de *Madeleine in Church*⁴¹. Kathleen Bell vuelve a analizar este asunto planteando que la publicación del poema de Mew *The Fête* en la revista norteamericana *The Egoist*, asociada con el movimiento de vanguardia y conocida por su osadía, hace que este poema se posicione dentro de la corriente moderna que intentaba desplazar el sentido del miedo de la sexualidad femenina a aquella masculina. Por otra parte, Day escribe que la obra de Mew representa “an attempt to preserve the personal by rendering Georgian concern with direct experience through modernist techniques”⁴². Quizás, sea esta la mejor definición de una poética que no se deja encasillar en ninguna escuela, en ningún movimiento literario, lejos de un solo sistema de comprensión.

1.2. Charlotte Mew: la poeta de la tormenta

Este subcapítulo ofrece un modelo de comprensión que facilita el acercamiento a la obra de Charlotte Mew. Se abordan tanto sus datos biográficos como su obra en prosa, la cual se ve desarrollada con imágenes y metáforas típicas de su época, sin olvidar el estudio de su –escasa pero valiosa– producción poética caracterizada, no solo por la belleza del lenguaje y del ritmo, sino también por el valor espiritual que encierra y transmite.

1.2.1. Datos biográficos

Charlotte Mary Mew nació en Londres el 15 de noviembre de 1870. Su padre, Frederick Mew, fue un arquitecto de la Isla de Wight. Su madre, Anna Maria Kendall, fue una mujer enferma

⁴⁰ Collard 1930:505.

⁴¹ Bell 1997:16.

⁴² Day 1955:74.

e inválida (*a little Victorian lady* según Lorna Keeling) que a lo largo de toda su vida creía haberse casado con un hombre de clase inferior a la suya. Del matrimonio nacieron siete hijos: Henry Herne (1865-1901), Frederic George Webb (1867), Charlotte Mary Mew (1870-1928), Richard Cobham (1871-1876), Caroline Frances Anne (1873-1927), Daniel Kendall (1875-1876) y Freda Kendall (1879-1958). Como se puede observar, tres de los cuatro hermanos de Charlotte murieron ya en su infancia, víctimas de enfermedades que en aquel entonces no tenían cura como la escarlatina y diversas fiebres. Por otro lado, Henry, su hermano mayor, ingresó como aprendiz en el taller de su padre mostrando un gran talento; aunque sufrió un colapso mental y pasó el resto de su vida en el hospital psiquiátrico de Peckham al cuidado de su propia enfermera. Al cabo de dos años, la más joven, la pequeña Freda, ingresará en otro manicomio a las afueras de Londres, donde seguirá el destino de su hermano permaneciendo allí hasta su muerte.

Resulta sorprendente cómo, pese a estas tragedias, Charlotte logró entender su infancia, transcurrida en el número 30 de la calle Daughy en Bloomsbury, como un periodo de “intense, but lost happiness”⁴³. Ello, probablemente, se debe también a otras dos personas que, como evidencian los biógrafos, Charlotte recordaba más que a sus padres: la severa niñera, Elizabeth Goodman, y la pequeña costurera (*little needle-woman*), Miss Bolt o Bolty. Ambas serán recordadas y elogiadas en los escritos de Mew; la primera en el ensayo *An Old Servant* y la segunda en *Miss Bolt*. Como relata Davidow⁴⁴, Elizabeth Goodman introdujo valores puritanos y una cierta seguridad en la casa (la disciplina se basaba en el sentido evangélico del pecado y cada delito pequeño se castigaba según su gravedad, establecida por la niñera). Miss Bolt, por otro lado, contaba relatos detallados relacionados con la prostitución y la delincuencia en Londres, algo que quedará impreso para siempre en la mente de Charlotte y que será el *leitmotiv* en muchas de sus obras.

A la edad de seis o siete años, Mew fue enviada a la escuela para niñas de Gower Street, donde otra persona le causará una fuerte impresión. Se trata de su profesora Lucy Harrison, una auténtica pedagoga y sufragista de la época, que consiguió transmitir a Charlotte su amor por la literatura y, sobre todo, por los poemas de Emily Brontë, Alice Meynell, Christina Rossetti; y los cónyuges Browning, que leía en voz alta durante sus clases. Una sobrina de Lucy Harrison, la Sra. Lee, que frecuentaba esa escuela junto con Charlotte y Anne, recuerda que la

⁴³ Fitzgerald 1984:17.

⁴⁴ Davidow 1960:22-25.

adolescente Charlotte fue: “short, small-boned, with proportionally small hands and feet. Her eyes were bright, and grey-green in color; she wore her brown curly hair; short like a boy. There was something piquante about her”.⁴⁵

Unos años más tarde, y gracias a su propia insistencia, Charlotte entró en el grupo de chicas elegidas por Miss Harrison que hospedaba en su casa impartiendo clases adicionales de literatura. Cuando Charlotte tenía aproximadamente quince años, Lucy Harrison dejó la escuela para establecerse a Yorkshire con su pareja Amy Greener, otra profesora de la escuela de Gower Street. La noticia de que su querida profesora iba a “abandonarla” tuvo un gran impacto sobre la joven Charlotte que, según nos relata la Sra. Lee, al oírla, se levantó del piano muy emocionada y empezó a golpearse la cabeza contra la pared.⁴⁶ Sin embargo, sus amigas no la recuerdan solo por su inteligencia, curiosidad y sensibilidad: Margaret Chick, una de las alumnas, relata que Charlotte parecía muy avanzada para su tiempo ya que fumaba, salía cuando quería y a menudo rechazaba cualquier compañía en sus paseos, llevaba el pelo corto y casi siempre se la podía ver vestida con falda escocesa, chaqueta de terciopelo negra, camisa blanca y corbata de seda.

En 1888, la familia Mew se mudó a la calle Gordon en Bloomsbury, muy cerca de la casa en la que Christina Rossetti pasaba sus últimos días. Angela Leighton sugiere que Mew podía haber visto a Christina en la iglesia de la Plaza Woburn y que hasta pudo asistir al funeral de la célebre poeta en enero del 1895. Teniendo en cuenta la profunda influencia que Christina Rossetti ejerció sobre Mew, resulta sorprendente que ésta última no haya dejado ningún recuerdo escrito del presunto encuentro pero, por otro lado, es también cierto que Mew se empeñó a destruir muchas de sus obras junto con cualquier tipo de prueba sobre su vida privada. Según Alida Monro, después de la muerte de Charlotte, en su casa fueron descubiertos dos grandes baúles vacíos, probablemente llenos de manuscritos. Se sabe que, a veces y en presencia de amigos, Charlotte solía sacar de allí papeles que liaba en pequeños rollos “either for her cigarettes or to give them to Wek [the parrot] to chew to pieces”⁴⁷.

A mediados de los noventa, Charlotte ya frecuentaba los círculos artísticos y literarios publicando sus relatos en varias revistas como *Temple Bar* y *The Yellow Book*. Su colaboración en

⁴⁵ “de estatura baja, delicada con proporcionalmente pequeños manos y pies. Sus ojos eran vivos y de color verde grisáceo; su pelo castaño y rizado lo llevaba corto como un chico. Había algo picaresco en ella”. ~ljk en Davidow 1960:36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷ Fitzgerald 1984:153.

la primera le permitió entablar varias amistades, entre las cuales probablemente destaca aquella con Thomas Hardy; mientras que, gracias a *The Yellow Book* que pretendía crear un nuevo movimiento en arte y literatura con el apoyo de su editor Henry Harland⁴⁸, Charlotte empezó a frecuentar las reuniones literarias de los sábados organizadas por el mismo Harland en su casa en la calle Cromwell.

En julio de 1894, Charlotte publica su relato breve *Passed* en el segundo volumen de *The Yellow Book*. También ofrece a Harland otro relato, *China Bowl*, el cual, debido a su longitud, fue rechazado y publicado cinco años después en *Temple Bar*, ofreciéndose en dos entregas. El relato *Passed*, que apareció conjuntamente con los cuentos de Henry James y Ella D'Arcy⁴⁹, narra la historia de una joven que se vuelve prostituta, tratándose el tema del sentido de la culpa, “of the provided-for towards the poor, the sane towards the mad, and the living towards the dead”⁵⁰. En una carta a Mew, con fecha 29 de abril de 1894, Harland denomina al relato *Passed* como “a highly remarkable piece of literature”⁵¹, proponiendo a su vez que se sustituyeran algunas frases demasiado agresivas. *China Bowl* es sin duda el mejor relato de Charlotte. Ambientado en Cornwall y empleando el dialecto local, el relato gira en torno a cuatro personajes cuyas vidas se verán para siempre alteradas por un acontecimiento imprevisible. El éxito de este relato lo confirma también el hecho de que fuera adaptado para el teatro por la propia autora para la retransmisión radiofónica de la BBC en 1953.

De nuevo en 1899, la revista *The Academy* publica su ensayo *The Governess in Fiction*. Un año después, Federic Mew muere de cáncer, dejando el cuidado de la madre inválida y el pago de los gastos hospitalarios tanto de Henry como de Freda, en manos de las dos hijas. Esta tragedia, junto con las obligaciones familiares cada vez mayores, marcaron a las dos hermanas no solamente en el sentido económico (la pequeña herencia no les resulta suficiente, así que se ven obligadas a alquilar habitaciones y a vender cuadros de Anne), sino también en el sentido moral y religioso. Los biógrafos hablan de la enorme influencia que las políticas eugenésicas tuvieron sobre las dos hermanas, dado que la cuestión de la responsabilidad hacia la raza era muy popular en aquella época. Aunque la selección artificial de seres humanos había sido

⁴⁸ Henry Harland (1861-1905) Escritor y editor estadounidense. Sus novelas fueron apreciadas por la crítica, pero prácticamente desconocidas por el gran público. Destacan las novelas *Mademoiselle Miss* (1893), *Comedies and Errors* (1898) y *The Cardinal's Snuff-box* (1900).

⁴⁹ Ella d'Arcy (1856-1939) Escritora inglesa conocida principalmente por sus relatos breves caracterizados por el esteticismo y el realismo psicológico.

⁵⁰ Fitzgerald 1984:61

⁵¹ Davidow 1960:115.

sugerida desde hacía tiempo, fue con Francis Galton cuando estas ideas y premisas, de acuerdo al nuevo conocimiento sobre la evolución del hombre y los animales dispuesto por la teoría de Charles Darwin, encontraron su plena expresión. En su libro *La herencia natural* publicado en 1889, Galton sostiene que la sociedad fomenta las enfermedades disgenéticas, ya que los menos inteligentes se reproducían más que los más inteligentes, afirmando la necesidad de una nueva política. Esta política fue simple: la gente estaba moralmente obligada a no procrearse si un miembro de la familia padecía algún tipo de deficiencia mental. Según Fitzgerald, probablemente es esta la razón que empuja a ambas hermanas a no casarse, a no tener hijos ni tampoco a hablar de su historia familiar con nadie. Solo los amigos más cercanos conocían la existencia de Henry y Freda.

En el verano de 1901, Charlotte, junto con otras cinco *amigas solteras*, pasa sus vacaciones en Bretaña. Su relato *Notes in a Brittany Convent*, publicado ese mismo año en *Temple Bar*, está inspirado en su experiencia en aquella región, pero no será solo en Bretaña donde Charlotte encontrará material para sus ensayos, relatos y algunos poemas. Sus cartas demuestran que en 1901 estuvo con su tía en París, que en 1911 viajó con Anne otra vez a París y a Boulogne, al igual que haría en 1913 y 1914 a Dieppe. Durante su segunda estancia en París, Charlotte visita a Ella d'Arcy de la que, según los biógrafos, estaba enamorada ya desde 1894. Es probable que Ella d'Arcy inspirara a Mew para crear su personaje epónimo en el relato *Some Ways of Love*, pero, de lo que no hay duda, es que rechazó cortésmente su declaración amorosa.

Charlotte será rechazada, esta vez de manera mucho menos gentil por otra escritora, May Sinclair, con la que entablará amistad entre 1913 y 1916, cuando la fama de Sinclair ya estaba cimentada. Los biógrafos están de acuerdo en sostener que este rechazo fue para Mew una de las experiencias más traumáticas de su vida. Según Faderman, Sinclair fue quien insistía en los frecuentes encuentros, escribiendo a Mew cartas afectuosas y apoyándola con sus consejos literarios. Sinclair fue muy brusca en su respuesta, la rechazó diciendo “My good woman, you are simply casting your perfectly good passion.”⁵² y se dedicó a contar lo ocurrido a mucha gente. A Rebecca West le escribió que: “a lesbian poetess, Charlotte M.” le persiguió hasta su habitación y “I assure you ...I had to leap the bed five times”⁵³. Sin embargo, y pese a este

⁵²“Querida, estas desperdiciando tu buena pasión perfectamente.” ~ljk en Faderman 1994:448. El incidente es recordado por la misma Sinclair. No disponemos de ningún comentario sobre este acontecimiento por parte de Mew, que probablemente destruyó todos los detalles que pudieron revelar las peculiaridades de su vida privada al público.

⁵³ *Ibid.*, p. 448.

incidente, la novelista no quiso terminar esta amistad y siguió enviando a Mew cartas afectuosas y solicitándole que se siguieran viendo.

En febrero de 1912, Charlotte publica en *The Nation* uno de sus mejores poemas que la representa “at her best, a modest and authentic artist”⁵⁴. Unos años más tarde, la joven Alida Klementaski recomendará el poema a su futuro marido, Harold Monro, el propietario de la recién abierta Poetry Bookshop. Allí será invitada Charlotte, en noviembre de 1915, a escuchar la lectura de sus poemas. Un mes más tarde, ya negociará con Harold Monro la publicación de su primer volumen de poemas, que se editará en mayo de 1916. Esta pequeña colección le sirvió para obtener un reconocimiento literario inmediato y unas amistades importantes. Entre ellas, cabe destacar la que inicia con Sydney Cockerell, director del Museo Fitzwilliam en Cambridge, y con Thomas Hardy. Charlotte visitó a Sydney Cockerell en Cambridge muchas veces. Fue precisamente a él a quien mostró, entre otras cosas, el mechón de pelo de Elizabeth Siddal y una carta escrita por unas de las hermanas Brontë. Thomas Hardy, quien sentía “an inordinate attraction”⁵⁵ por las poemas de Charlotte, insistía en que su mujer los leyera en voz alta y, a menudo, los discutía con otros amigos en su residencia de Max Gate. De las cartas que intercambió con Florence Hardy, Charlotte se desprende que fue invitada a visitar a los cónyuges en noviembre del 1918, aunque Davidow sugiere que esta no fue ni su primera ni su última visita, ya que es posible que los dos, Thomas Hardy y Charlotte, hasta mantuvieran una relación –una suposición que Bristow llama “a bizzare component in Davidow’s otherwise pioneering research”⁵⁶.

En 1921 se publica la segunda edición de *The Farmer's Bride* con once nuevos poemas añadidos, los cuales, en los Estados Unidos, se publican el mismo año bajo el título *Saturday Market*. En 1922, debido a las dificultades económicas, los Mew se mudan a la calle Delancey, a una casa cuyo alquiler suponía dos tercios de sus ingresos. Un año más tarde, después de una caída en la que se fracturó la cadera, muere la señora Mew, dejando a las dos hermanas sin la renta anual y aún más pobres. Sydney Cockerell, junto con Thomas Hardy y Siegrfried Sassoon, lograron que les fuera concedida una pequeña pensión de setenta y cinco libras esterlinas al año, formando parte de la Civil List en reconocimiento a su obra que “stands alone in power,

⁵⁴ Davidow 1960:77.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁶ Bristow 2009:262.

quality and suggestion”.⁵⁷ Sydney Cockerell, además, organiza el encuentro de la poeta con Walter de la Mare que, un par de días después, en una carta al mismo Cockerell, escribe sobre Charlotte: “She just knows humanity, one of the rarest things in the world”⁵⁸.

Entre 1924 y 1925, Charlotte conoce a Robert Bridges y a Joseph Conrad. También autoriza a Alida Monro a emitir su poema *Sea Love* por la BBC. Informa también a Sydney Cockerell sobre su decisión de no escribir más (su último poema publicado –*Fin de Fête*– vio la luz en el periódico *The Nation* en febrero de 1923), aunque al mismo tiempo enseñó a Alida Monro algunos de sus poemas que tenía escondidos. En 1927, los médicos le diagnostican a su hermana Anne cáncer de hígado, dándole solo tres meses de vida. En junio del mismo año Anne muere y Charlotte cae en una profunda depresión que jamás superará. Sus tendencias obsesivas se agudizan, la marcada melancolía se ve amenazada por la sombra de la locura. Según sus biógrafos, una serie de acontecimientos trágicos relacionados con las personas que más quería y estimaba –la muerte de su hermana, la muerte de Thomas Hardy en enero de 1928 y la enfermedad de la mujer de Cockerell– desencadenaron ciertos miedos y manías que Charlotte escondió bajo “layers of control”⁵⁹ durante toda su vida. En su testamento, por ejemplo, dio claras instrucciones de que le cortaran su vena aorta para asegurarle la muerte. Asimismo, creía que su hermana fue enterrada viva, infectada por las pecas negras que veía por todas las partes de la casa.

En febrero de 1928 Charlotte ingresa voluntariamente en el hospital psiquiátrico donde permanecerá poco más de un mes. En sus últimas cartas redactadas en el hospital, parece decidida a recuperarse y a hacer todo lo que sea necesario por lograrlo. Hasta recibe las visitas de Alida Monro, Sydney Cockerell y su amiga Ethel Oliver. El veinticuatro de marzo, dos días después del cumpleaños de su hermano Henry, Charlotte compra una botella de Lysol —un desinfectante para el hogar extremadamente corrosivo— y se lo bebe. Muere después de una larga y dolorosa lucha, implorando al doctor que la dejase morir. Fue enterrada, junto con su hermana, en el cementerio de Hampstead. Su lápida lleva la siguiente inscripción: “Cast down the seed of weeping, and attend”⁶⁰. Este verso de la *Divina Comedia* es el que Beatriz le

⁵⁷ De la carta firmada por John Masefield y enviada al Primer Ministro Stanley Baldwin. En *Ibíd.*, p. 345.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 99.

⁵⁹ Leighton 1992:277.

⁶⁰ “Deja ya la raíz del llanto y oye.” En Alighieri 2000:496.

reprocha a Dante por sus pecados, representa la última afirmación espiritual⁶¹ de la discreta, trágica y desilusionada vida de la poeta.

1.2.2. La producción poética

La producción poética de Charlotte Mew es escasa pero, según Lorna Keeling, “its beauty and power are great”⁶². Consta de dos volúmenes de poesía: el primero *The Farmer’s Bride*, publicado en 1916 (cuando Charlotte tenía cuarenta y siete años) y el segundo *The Rambling Sailor*, publicado un año después de su muerte. Su obra ha sido admirada por Ezra Pound, Vita Sackville-West, Siegfried Sassoon, Virginia Woolf –que después de haber leído *The Farmer’s Bride* comentó en una carta: “I think her very good and interesting and unlike anyone else”⁶³– y Thomas Hardy, quién la consideró “the greatest poetess I have come across lately”⁶⁴. Pese a todo lo publicado a lo largo de su vida, incluyendo sus relatos breves (un total de nueve relatos breves y doce ensayos), Charlotte jamás se hizo famosa fuera de aquel pequeño círculo de amigos y escritores.

El primer volumen, *The Farmer’s Bride*, contiene diecisiete poemas y, exceptuando el poema epónimo del título, los más analizados son: *In Nunhead Cemetery*, *The Changeling*, *Ken*, *Madeleine in Church*, *Fame*, *On the Asylum Road* y *The Quiet House*. Debido a la buena recepción de la crítica y a los esfuerzos realizados por Harold Monro, en 1921 se publica la segunda edición, ampliada con once poemas nuevos, de los que destacan: *On the Road to the Sea*, *Le Sacré-Coeur*, *Saturday Market* y *Sea Love*. Edith Sitwell, en su reseña para el periódico *The Daily Herald*, escribe sobre esta segunda edición: “In each poem we find the record of some great and terrible emotional experience, some ardent spirituality, controlled and made understandable by intellect and by an infallible certainty for the right expression”⁶⁵. En el mismo año, la casa editorial Macmillan de Nueva York importa esta edición ampliada y le da un nuevo título *Saturday Market*.

La colección póstuma *The Rambling Sailor*, publicada en 1929, contiene treinta y dos poemas anteriormente no publicados, entre los que destacan *Monsieur qui passe*, *Fin de fête*, *No me tangito*,

⁶¹ Davidow 1960:111.

⁶² Collard 1930: 501.

⁶³ Leighton 1992:278.

⁶⁴ Bristow 2009:255.

⁶⁵ “En cada poema encontramos evidencias de una importante y tremenda experiencia emocional, de una espiritualidad apasionada, controlada y hecha comprensible con intelecto y con una seguridad infalible por la expresión correcta”. ~ljk en Davidow 1960:93-94.

The Trees are Down y *At the Convent Gate*. Según Bristow, una de las razones por las que *The Rambling Sailor* despertó escaso interés en el público se puede buscar en el prólogo escrito por Alida Klementaski, que sacó a la luz muchos detalles trágicos de la vida de Charlotte. Asimismo, la mayoría de los poemas que Klementaski escogió para la dicha colección fueron poemas tempranos, publicados en revistas que en la segunda parte de los años veinte ya fueron casi olvidados (*Temple Bar* o *Yellow Book*), marginando aún más a la poeta de las corrientes literarias modernas de la época.

Es legítimo afirmar, apoyándonos en comentarios de diversos críticos, que las características más interesantes de la obra poética de Mew son el desplazamiento, la mezcla del sueño y realidad, así como la fragmentación del sujeto poético, que la autora expresa sirviéndose de varias técnicas. Una de ellas concierne a la adopción de varias *personae* poéticas (el yo lírico masculino o femenino, o bien resolviendo a veces este problema sin indicar en absoluto el género). Este uso de varias personalidades lo encontraremos en obras de Ezra Pound y Thomas Stearns Eliot, y más tarde en poetas de generaciones posteriores. William Butler Yeats consideraba que poetas líricos, anteriores a Charles Baudelaire y a los simbolistas, habían utilizado la máscara, aunque solo fueran máscaras de estilo, forma y decoro; y no las *personae* que abundan en el verso simbolista. Para algunos críticos, esta dicotomía -en gran parte- es debida al concepto de sentirse solo y/o estar “sin techo”. Joan Slattery sostiene que este sentirse “sin techo”, típico de la poesía victoriana, resulta del hecho de que la casa fue un concepto problemático para muchos poetas. Sin embargo, si para un hombre-poeta se trataba de una condición del todo normal (el poeta, dice Alfred Tennyson, debe siempre estar en camino, “impulsado por un corazón hambriento”⁶⁶), el rechazo del hogar, para las mujeres poetas, significaba también la pérdida de un papel definido dentro de la sociedad, el desplazamiento de una posición segura o aparentemente segura.

En muchas de los poemas de Mew aparecen representadas una serie de imágenes recurrentes como aquellas asociadas a carreteras y escaleras, así como referencias a personajes parias. Sus protagonistas, ya sean una prostituta, un loco o la joven novia del granjero, no se dejan someter a las normas y reglas impuestas por la sociedad y, de una manera u otra, se rebelan. Natalie Kressen sostiene que el interés principal de Mew se centra en el Otro excluido.⁶⁷ Existen dos mundos opuestos en la poesía de Mew cuando se trata de describir la otredad

⁶⁶ “For always roaming with a hungry heart” del poema *Ulises*, traducido por Randolph D. Pope.

⁶⁷ Kressen 2004: 1.

(condición de ser otro): el mundo de individuos socialmente aceptables frente al mundo de los “otros” lleno de espiritualidad, meditación y sensualidad. Asimismo, el yo fragmentado y desplazado en sus poemas resulta evidente también en el uso de otras oposiciones como la oposición dentro-fuera, la oposición entre la persona pública y la persona privada, y entre la pasión humana y el amor divino. Otro punto fuerte de sus poemas es el empleo del monólogo, dramático o interior, que Mew desarrollará a la perfección en sus obras maduras partiendo de los sonetos con métrica regular de sus poemas tempranos. La impersonalidad, compresión y misterio mezclados con las corrientes poderosas de su mente atormentada, representan las dos fuerzas que se juntan en la obra de Mew creando una poesía que es “reticent, yet so intimate and extraordinarily intense as to be protoconfessional”.⁶⁸ Charlotte misma en su ensayo, hablando de Emily Brontë a quien admiraba, afirma que las poemas revelan más sobre la autenticidad de su autor o autora, que cualquier testimonio de sus vidas trágicas. Igualmente, llama a Emily una “paria por naturaleza” que afrontaba la vida con cara de “guerrera pagana” y cuyos versos, únicos por su originalidad, fuerza y sinceridad, durante mucho tiempo permanecieron arrinconados en el cuarto trastero de la literatura.⁶⁹ Resulta difícil escapar a la sensación de que, refiriéndose a su predecesora, Charlotte –en cierto sentido– escribía sobre sí misma y sobre el destino de sus propias obras.

Es cierto que Charlotte Mew ha sido siempre considerada una poeta menor cuyos versos, la mayoría de ellos, aparte de por su escasez, son incompletos, llenos de frases confusas y de errores gramaticales. Las interminables discusiones sobre si era victoriana, georgiana, eduardiana o modernista hablan también de su desplazamiento dentro de los movimientos literarios. Como una de las últimas victorianas, Mew es interesante por su intento de juntar temas tradicionales de la represión del yo y aquella desolación del espíritu que Leighton llama “the quirky originality”⁷⁰.

1.3. El desplazamiento y la fragmentación en los poemas de Charlotte Mew

En este subcapítulo se abordarán los conceptos del desplazamiento y la fragmentación del yo poético tal y como se manifiesta en algunas de las obras más representativas de Mew. El concepto del sujeto fragmentado surgió históricamente en la segunda parte del siglo

⁶⁸ Merrin 1997: 212.

⁶⁹ CP 1981.

⁷⁰ Leighton 1996:278.

diecinueve, dentro de los campos de la psicología y antropología cultural. Según Robert Langbaum, este fenómeno, que en la literatura abarca un periodo entre 1875 y 1927, representa “the movement toward depersonalization and abstraction”⁷¹. En los verso de Mew el yo lírico fragmentado se manifiesta en tratar los temas relacionados con la infancia, la locura, la religión, o cuando la poeta habla de las experiencias de mujeres como amantes o esposas. Asimismo, el yo fragmentado surge en aquellas poemas que tratan los dos extremos de la sexualidad femenina (la prostituta o la monja) y en aquellas en las que la creatividad poética se opone a cualquier tipo de atadura emocional.

1.3.1. Los temas de la infancia y de la locura

La infancia, o mejor, el anhelo casi exagerado por la inocencia perdida, se refleja en la imagen recurrente de la niña. *I shall...never grow up* exclama el personaje de la narradora en *The Changeling*, prefiriendo ser *so small, so dark, so sweet* antes que ser una adulta. En *On the Road to the Sea* el protagonista prefiere el lado infantil de su esposa y hasta dice *I like you best when you were small*. Val Warner sostiene que la mejor descripción del amor humano que Mew ofrece es el materno pero, cuando se centra en las situaciones que conciernen los hijos un poco más adultos, la maternidad es representada con un tono triste. En *To a Child in Death* y *To a Little Child in Death* es posible observar los sentimientos contradictorios: por un lado la narradora muestra cariño hacia los niños y, por el otro, expresa la preocupación por su (posible) muerte; la cara y cruz de la maternidad que la autora conoce desde su propia experiencia como hija y hermana. Sin embargo, la constante referencia a la infancia/niñez no es solo vista como negativa. Más allá del deseo de la maternidad jamás concretado y de la preocupación por la muerte, es posible obtener una lectura más “positiva” de este uso de las imágenes de la infancia. Dado que es asexuada –en estas y en muchas otras poemas Mew prefiere no indicar el género del narrador– la infancia implica, primero, el rechazo a la diversidad sexual impuesta y segundo, permite usar un lenguaje más inocente y natural, como por ejemplo lo evidencian las poemas *The Changeling* y *The Quiet House* que serán analizadas más adelante. Es cierto que Alida Monro escribió que Charlotte probablemente “adored the idea of a mother rather than the woman herself”,⁷² pero también es cierto que la misma poeta apreciaba la calidad andrógina de los poemas, ya que de las composiciones de su poeta preferida Emily Brontë,

⁷¹ Langbaum 1977:216.

⁷² Warner 1975:4.

decía que eran “strangely and exquisitely severed from embodiment and freed from any accident of sex”.⁷³

Según algunos críticos, Mew es quien mejor acierta en relacionar la infancia con la locura. En el complejo poema *Ken*, que afronta el tema de la institucionalización de las personas con enfermedades mentales, la voz de la narradora nos presenta a un torpe y dócil retrasado local, que es rechazado y temido por la gente del pueblo solo por ser distinto de los demás. El aspecto físico confirma su enfermedad mental: sus ojos son *two red, wounded stars*, su cara es inhumana y los brazos siempre levantados para defenderse de la gente malintencionada. Los únicos que no le tienen miedo son los niños y los animales que cada día visita en el parque. Ken, casi como una personificación de Cristo, es interesante por dos razones: por su uso del lenguaje y por su rebeldía. En cuanto al primer aspecto, Ken no distingue entre el cuerpo como totalidad y sus partes:

He said ‘a bird’ if he picked up a broken wing,
A perished leaf or any such a thing
Was just ‘a rose’,

(CMCP: 18)

Según Day, esto significa nombrar el todo por la parte que, en términos psicoanalíticos, es conocida como la reversión de la metonimia. De acuerdo a la teoría lacaniana, la metonimia, junto con la metáfora, representa la traslación a términos discursivos del lenguaje del subconsciente y, con ella, Lacan introduce la capacidad del sujeto para indicar su lugar en su deseo equiparando la metonimia a los mecanismos freudianos de desplazamiento. Dicho de otra manera, en la metonimia el deseo es condenado a avanzar siempre sin encontrar el objeto que lo pueda satisfacer, así que lo opuesto, la reversión de la metonimia, puede considerarse a la vez curativa y reconstituyente dado que “recalls desire from its banishment in the signifying chain and therefore holds out the possibility of its fulfilment”.⁷⁴ Day va aún más lejos al afirmar que, cuando es así explicada, la locura ya no puede ser vista como una desgracia, sino más bien como algo deseable, y detecta en estos tres versos el intento de la poeta de superar sus propios miedos relacionados con la misma. Mucho más aceptable parece el comentario de

⁷³ “privadas de la personificación de una manera extraña y refinada y libres de cualquier incidencia de sexo”. ~ljk en CP 1981:6.

⁷⁴ “recupera en la cadena de significados el deseo de la supresión, ofreciendo de esta manera la posibilidad de su cumplimiento.” ~ljk en Day 1955:77-78.

Walsh, que sostiene que este uso de la sinécdoque sirve a Mew para poner en relieve la dimensión de la anormalidad de su protagonista -que es una persona distinta de los demás- pero que también ve a las otras personas de forma diferente.

Otra característica importante de Ken es su rebeldía, o sea, la falta de respeto por cuanto concierne a la fe. Cuando se presenta en la iglesia los domingos para “ver las luces”, Ken exige, casi en trance, que se quite el crucifijo y muerde su rosario hasta hacerlo pedazos. Para él, como para otros personajes creados por Mew, por ejemplo Madeleine del poema *Madeleine in Church*, la doctrina cristiana no representa ningún alivio, no encuentran en ella ni calor ni comprensión, y lo único que pueden hacer es desafiarla, cada uno a su manera. Esta rebelión, relativa al orden y las normas establecidas por los “buenos”, se tiene que castigar: Madeleine, sin perdón ni consuelo, permanecerá siempre al margen de la sociedad, mientras que Ken será encerrado en *that red brick barn upon the hill* y, probablemente, tratado desconsideradamente.

Sin embargo, lo que da a estos versos un tono de melancolía e invita a reflexionar es la posición que la voz de la narradora ocupa con respecto a Ken. A lo largo del todo el poema se tiene la sensación de que la narradora sienta una cierta simpatía hacia el pobre Ken, la simpatía que al final del poema se transforma casi en autodenuncia por no haber hecho nada para ayudarlo. Para Walsh, el papel que asume la narradora es el propio de la gente al borde de la locura (*borderland people*). En la literatura de la Época Victoriana el término *borderland* se refería a “many persons who, without being insane, exhibit peculiarities of thought, feeling and character which render them unlike ordinary beings”⁷⁵. Tal narrador es capaz, imaginándose cómo podría ser la vida “al otro lado”, de alternar su punto de vista y pasar de ser un observador mentalmente sano a un participante en la ideología de los desequilibrados, desafiando -de esta manera- la percepción que los lectores puedan tener con respecto a la locura y la otredad. Walsh sostiene también que, debido a la relación ambigua con el cuerpo y el placer físico -es decir, por un lado deseando y por el otro creyendo que el cumplimiento de tal deseo podría causarle sufrimiento-, Mew coloca sus poemas aún más adentro de este *borderland*. El hecho de que se trate de una lectura injusta y reductiva lo piensa Natalie Kressen, sosteniendo que los personajes de Mew no se deben encajar forzosamente en ningún molde, ya que -de esta manera- el lector pierde la verdadera esencia de lo que la poeta quiso

⁷⁵ “muchas personas que, no siendo locas, demostraban peculiaridades de pensamiento, de emociones y del carácter que les hace distintos de los demás”. ~ljk en Walsh 2002:7.

transmitir, en otras palabras, que sus personajes son “subjects with open minds capable of insightful observation”⁷⁶.

En otro poema, *On the Asylum Road*, la voz narradora es más emocionalmente distante y más colectivamente comprometida, dado que su punto de vista se funde con el de la gente alegre del pueblo o de la ciudad. Lo que Denisoff denomina la *estrategia de la confusión*⁷⁷, que la poeta adopta con el propósito de criticar las dicotomías culturales en cuanto al tema de la locura, aquí se manifiesta en el momento del encuentro de los “sanos” con los *brother-shadows* a los que, ocasionalmente, está permitido salir del manicomio para dar un paseo. La separación de los dos mundos se produce en tres niveles; psíquico, físico y geográfico. El primero es bastante evidente y la narradora lo explica a través del concepto del pecado humano; estas “sombras” no son nada más que *incarnate wages of man’s sin*, culpables de transmitir su enfermedad de una generación a otra. Además, su aspecto físico, como en el poema *Ken*, indica a todas luces sus padecimientos: su mirada es *scattered*, las caras serias y *their pulses beat/To fainter music*. A nivel geográfico hay una clara distinción entre los que están encerrados en la casa con cristales jaspeados y aquellos que están libres y sanos, pero entre la primera y la última estrofa se produce algo más, ya que las ventanas con cristales que no permiten ver claramente son comparadas con los ojos de la gente alegre. Esta imagen ofrece una doble lectura; por un lado, ayuda a reforzar aún más la diferencia entre los dos grupos separados por las respectivas “ventanas”, mientras que, por el otro, sugiere la presencia, entre ellos, de una barrera de incomprensión mutua. En otras palabras, y como destaca Walsh, la provocación radica en cuestionar las categorías tradicionales: si todos estamos *clouded* tanto el uno como el otro, entonces *who is truly clear?* y ¿es legítimo pensar que estas categorías son tan estables como pensamos?⁷⁸

*In the Nunhead Cemetery*⁷⁹ es un poema de matiz distinto que, en cambio, también cuestiona la marginalización de los enfermos mentales, esta vez relacionando la locura con la muerte. En este monólogo dramático, la autora intenta entrar en la mente desequilibrada de su narrador, probablemente un secretario de la ciudad, que sufre por la muerte de su amada. El poema se puede dividir en tres partes en cuanto al progreso de la narración (del presente al pasado y luego pasando a un futuro hipotético) y en cuanto al estado mental del narrador que, con la

⁷⁶ Kressen 2004:3.

⁷⁷ Denisoff 2000:6.

⁷⁸ Walsh 2002:7.

⁷⁹ Se trata del cementerio donde fue enterrado su hermano Henry.

progresión del poema, constantemente empeora compasando por las fases de confusión, desasosiego y alucinaciones. El poema empieza con la descripción del narrador del lugar de la sepultura; se tiene la sensación de que justo acaban de enterrar a alguien. El protagonista se niega a dejar la tumba y prefiere permanecer bajo la lluvia. El ritmo reposado de la narración, con los cuartetos regulares y rimas finales alternas, demuestran en las primeras cuatro estrofas una mente controlada, o bien, una mente que está intentando controlar el dolor:

One of the children hanging about
Pointed at the whole dreadful heap and smiled
This morning, after THAT was carried out;
There is something terrible about the child.

(CMCP: 10)

En la primera estrofa de la segunda parte, se da a entender al lector de que la persona enterrada es la prometida del narrador con la que, hace tan solo una semana, caminaba por la avenida Strand de Londres. Estos recuerdos son dolorosos y la mente del narrador parece confundir el presente con el pasado, la realidad con el sueño. A causa de esto, a partir de la sexta estrofa, los versos se extienden y la pausa es más prolongada, lo que sugiere que su control ya ha disminuido. El monólogo continúa con los recuerdos del tiempo que el narrador y su prometida pasaron juntos. Cuando habla de su hipotético día de la boda, los versos retoman la regularidad del cuarteto para así demostrar otra vez el intento del narrador de recuperar el control de su mente. Los recuerdos, sin embargo, no le permiten esto, sobre todo el recuerdo del beso nunca concedido, que genera en el protagonista los sentimientos de traición, ira y dolor. Su monólogo se vuelve más violento e irregular, un flujo incesante de la corriente de conciencia que abre la tercera parte del poema.

Now I will burn you back, I will burn you through,
Though I am damned for it we two will lie
And burn, here where the starlings fly
To these White Stones from the wet sky- ;
Dear, you will say this is not I –
It would not be you, it would not be you!

(CMCP: 11)

Sabiendo que nunca más podrá satisfacer su deseo (el deseo sexual latente bajo el recuerdo del beso), el narrador siente frustración e ira, lo que corroboran las repeticiones de las palabras *burn* y *you*. En la siguiente estrofa, el tono violento se vuelve más calmado; si solo por un momento su amada pudiera tocarlo y sonreírle como hizo aquel día paseando por la calle Strand, el protagonista sería paciente y haría todo lo que ella le pidiera. Sin embargo, la pregunta inesperada *God! What is God?* (esta exclamación recuerda la confesión de Madeleine del poema *Madeleine in Church*), abre la puerta —una vez más— a las dudas y la desesperación. El protagonista recuerda ahora sus primeras Navidades cuando se volvía loco por los regalos y cuando creía aún en el benévolo Jesús. Ahora siente solo el miedo y confunde la tumba con la cama de su amada. La última estrofa expresa su total alineación del mundo; la imagen es aquella de un hombre bajo la lluvia al lado de la tumba, que piensa en la posibilidad de la resurrección de los muertos. Mew alcanza el clímax en la descripción de la mente perturbada en los últimos dos versos, con la imagen inquietante del sepulturero cuya hipotética excavación de las tumbas (comparadas con las rosas del campo) podría resucitar a los muertos

And just above them fields and fields of roses lie-
If he would dig it all up again they would not die.

(CMCP: 12)

La última estrofa, como afirma la misma Charlotte en una carta enviada a una tal señora Hill el 24 de julio de 1913⁸⁰, fue la primera que escribió. Discutiendo los poemas *Fame*, *The Quiet House*, *Ken* y defendiendo *In Nunhead Cemetery* cuya última parte la señora Hill caracterizó como superflua, Charlotte escribe: “the last verse which you find superfluous is to me the most inevitable (and was written first) being a lapse from the sanity and self-control of what precedes it. The mind and senses can stand no more, and that is to express their failure and exhaustion”⁸¹. El protagonista de este poema, según Fitzgerald, tiene bastantes semejanzas con algunos personajes de ficción de aquel periodo, como por ejemplo con Leonard Bast de la novela *La mansión* de Edward Morgan Forster o con uno de los protagonistas de la novela *Irremediable* de Ella D’Arcy. Estos soñadores, como ella los llama, raramente abandonan sus mesas o ventanillas para encontrarse con mujeres verdaderas.⁸² Por otro lado, Denisoff

⁸⁰ La identidad de la señora Hill no ha sido descubierta.

⁸¹ “la última estrofa que Ud. encuentra superflua es para mí la más inevitable (y fue la primera que escribí) y representa el pasaje de la cordura y del dominio de uno mismo de lo que lo precede. La mente y los sentidos no aguantan más y ésta la que me sirvió para expresar su insuficiencia y agotamiento.” ~ljk en Davidow 1960: 302.

⁸² Fitzgerald 1984:77.

considera que el protagonista, con su vuelta al pasado y una negación del presente, junto con su capacidad ocasional de darse cuenta del mundo que se extiende más allá de la verja del cementerio, establece “a liquid continuum that blurs the dead with the living”.⁸³ A un nivel más personal, lo que el poema de Mew busca, situando a sus personajes en un ambiente sombrío de cementerio donde la separación de los vivos y los muertos es aún más obvia, es criticar las otras formas culturales de exclusión y discriminación, en este caso “the coercion of women into dependency on men for affection, erotic fulfilment, and economic satisfaction”⁸⁴.

Esta crítica de las convenciones sociales hasta puede referirse a las establecidas categorías del género, llegando a cuestionar la ideología heteronormativa. Alida Monro describió a Charlotte como *very much two people*⁸⁵, dividida entre su código moral estricto y su yo interior que escribía poemas. Esta definición encuentra su justificación también en el esfuerzo constante de Charlotte por esconder las enfermedades mentales en la familia y en su relación ambigua con la sexualidad. Algunos críticos consideran que el uso de protagonistas masculinos, así como de los protagonistas sin techo, le sirven para expresar su sensibilidad lésbica, que también puede esconderse bajo algunas imágenes que a menudo se repiten. Una de esas es la imagen del pelo femenino que tiene un carácter fuertemente erótico en las poemas de Mew, hecho que es constantemente evocado; por ejemplo, en el lamento del granjero (*her hair, her hair*) y por el narrador en la poesía *Absence (It is a wind from the far sea/That blows the fragrance of your hair to me)*. En *The Forest Road - the long sweetness of the hair that does not die* se vuelve un obstáculo para la creatividad que el narrador tiene que liberar, mientras que en *The Fête* se asocia con la espiritualidad (*Only the hair/Of any woman can belong to God*). Como destaca Suzanne Raitt, y siguiendo la teoría freudiana, los deseos de Mew permanecieron en una zona fronteriza donde no fueron ni completamente sublimados ni jamás cumplidos. De allí, probablemente, surge su erotización de la muerte y la obsesión con el pelo que representa aquella parte del cuerpo que no se descompone y que, de esta manera, se encuentra en el límite de la vida y la muerte⁸⁶.

1.3.2. El sentirse sin techo como forma de desplazamiento

La incapacidad de identificarse con un espacio asignado y el deseo de liberarse de las restricciones impuestas sobre sus imaginaciones emerge a menudo en las obras de las poetas

⁸³ Denisoff 2000:5.

⁸⁴ *Ibid.*, p.1.

⁸⁵ Slattery 1993:49.

⁸⁶ Raitt 1995: 11.

del siglo XIX, en una actitud ambigua hacia la casa y el hogar. Estos lugares se rechazan por su sentido y función tradicional y se reproponen como casas de palabras, de lenguaje y de poesía. Sentirse desplazada y sin hogar, o desear más bien un hogar distinto de aquel impuesto es algo que Mew comparte con otras poetas predecesoras, como Felicia Hemans⁸⁷ y L.E.L.⁸⁸ (según Angela Leighton), y con Adelaide Ann Procter⁸⁹ (según Isobel Armstrong). Muchos de los poemas de Felicia Hemans hablan tanto de viajes como de exilio y su imaginación viaja constantemente al extranjero en búsqueda de otros países de poesía. Aunque como poeta principalmente romántica, ella no percibe la casa como un lugar típico inglés promovido en las poemas de Wordsworth y Coleridge, sino como una “foreign, matriarchal enclave, a lost primal scene which may, nevertheless, be recovered”.⁹⁰ Sus personajes femeninos a menudo son exiliados, inquietos y llenos de arrepentimiento como debe ser en los versos románticos, pero lo que distingue a Hemans de los demás poetas es su visión de la poesía como una vocación femenina y, sobre todo, una vocación que se desarrolla fuera de casa. La vida poco convencional y escandalosa de –su casi contemporánea– Letitia Elizabeth Landon presenta semejanzas con el exilio de Byron. A los treinta y seis años, después de pasar dos meses en África Occidental, falleció en circunstancias sospechosas que nunca fueron aclaradas. Su cantante Eulalie de la *History of the Lyre* se describe a sí misma como una *Wayfarer in this bleak and bitter world whose home is the grave*. Unos años más tarde, la protagonista de *My Ballad* de Elizabeth Barrett Browning, en vez de estar en casa esperando que su marido regrese de la Cruzada, se disfrazará de hombre para combatir junto a él. Aurora, del largo poema épico *Aurora Leigh*, rechaza el papel de la mujer afectuosa enfundada en su blanco vestido matinal, donde prefiere morir en lugar de:

tan keep quiet here
 And gather up my feet from even a step,
 For fear to soil my gown in so much dust.
 I choose to walk at all risks.

(Barrett Browning: 77)

⁸⁷ Las obras más destacadas de Felicia Hemans (1793-1835) son *La Grecia moderna* (1817) y *Records of Woman* (1828).

⁸⁸ Letitia Elizabeth Landon (1802-1838). De entre sus poemas, destacan *La improvisadora*, *El trovador* y, sobre todo, *La estrella polar*. Durante un tiempo fue editora asistente de la *Literary Gazette*.

⁸⁹ Adelaide Anne Procter (1825-1864) era una poeta y defensora de causas para los desfavorecidos, sobre todo, de mujeres desempleadas y de los sin techo. Su colección más famosa se titula *Legends and Lyrics* publicada en dos volúmenes (1858 y 1861).

⁹⁰ Leighton 1992:23.

Adelaide Anne Procter es otra poeta preocupada con el hogar y con los espacios asignados a las mujeres. Su poema *Homeless* expresa la fuerte creencia de que todos deben tener derecho a un hogar, aunque, al mismo tiempo, cuestiona el papel que las mujeres están obligadas a desempeñar. En *A Legend of Provence*, Procter demuestra el daño psicológico causado por la fragmentación de la subjetividad femenina. El poema narra la historia sobre la huérfana Ángela sin *home, no love, no kindred, save their own*, que deja el convento y se vuelve prostituta, una paria a la que le está permitido volver, pero que no tiene ninguna posibilidad de integrar sus dos “yos”:

How pitiful her heart was! all could trace
Something that dimmed the brightness of her
face
After that day, which none had seen before;
Not trouble—but a shadow—nothing more.

(Procter: 32)

Sus poemas sobre el desplazamiento y la búsqueda de un lugar para mujeres poetas reconsideran la importancia de la estética expresiva en la poesía femenina, mientras que, en sus poemas narrativos más largos, utiliza a menudo el tema del viaje y del cambio del sitio para examinar “the degree to which institutions are capable of flexibility”.⁹¹ En *Philip and Mildred* Procter denuncia la vida pasiva impuesta a las mujeres; mientras que a Philip le está permitido cumplir su sueño —marcharse y trabajar lejos de casa— Mildred solo puede esperar a su retorno (*she must stay*) y luego sentirse dejada atrás. Joan Slattery afirma que la nostalgia del hogar nunca puede cumplirse totalmente debido a las esferas sociales y literarias en las que las mujeres estaban confinadas. La única solución para terminar con el sufrimiento es la muerte. Esta situación hace pensar en el comentario de Felicia Hemans respecto a una estatua de la poeta Safo.

Sin embargo, casi todas las poetas del siglo XIX se servían de la imagen de Safo como fuente de inspiración y desesperación. Su supuesto suicidio se volvió una alegoría de los dilemas de las poetas y en una especie de segunda voz de todas aquellas que cantaban a los conflictos entre el arte y el amor, la vocación y el género, entre el deseo de la fama literaria y las reglas impuestas por la sociedad. Para Hemans, dicha estatua personifica a una mujer que no puede

⁹¹ Armstrong 2005: 338.

hallar consuelo a su tristeza en su vocación artística, así que amenaza, sin éxito, con tirar su lira, el símbolo de la inspiración poética. Paradójicamente, este momento constituye también para muchas poetas el impulso principal para dar fuerza a sus voces creativas.

Como destaca Slattery⁹², el anhelo por la casa en los poemas de Mew rara vez es orientado hacia casas; el lector siempre tiene la sensación de que sus protagonistas están o encerrados o dejados fuera, que son físicamente o figurativamente unos intrusos. Este sentirse sin techo de sus protagonistas lo corroboran la oposición dentro-fuera y las imágenes de carreteras, viajes y huidas que serán detalladamente analizadas a continuación.

1.3.3. La oposición dentro-fuera: *The Quiet House* y *The Changeling*

Escrito en 1913, el poema *The Quiet House* fue para Charlotte “the most subjective...of the lot”⁹³ y, como señala Davidow, es un ejemplo excelente de la mezcla del material biográfico con la esencia de su poema.⁹⁴ La calle Gordon, donde en aquella época vivían los Mew, con su bullicio y fervor, seguramente contrastaba con la casi apática y rigurosa atmósfera que reinaba en la casa. Si se cambiaran los nombres de los cuatro niños e inviertan las posiciones (en el poema es la madre que está muerta y el padre que se queda resignado e invalido) tendríamos la verdadera situación que acompañó a Charlotte a lo largo de toda su vida.

When we were children old Nurse used to say,
The house was like an auction or a fair
Until the lot of us were safe in bed.
It has been quiet at the country-side
Since Ted and Janey and then Mother died

(CMCP: 20)

Son varias las señales que indican que el *quiet* del título significa todo excepto un tranquilo aislamiento; en la primera estrofa, el recuerdo de la infancia jocosa y festiva (la *Old Nurse* evoca la figura de la niñera Elizabeth Goodman) sirve como contraste al lúgubre ambiente doméstico del presente en el que, después de la muerte de los hermanos y de la madre, queda

⁹² Slattery 1993:11.

⁹³ Davidow 1960:302.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 170.

solo el *pobre padre* de cuyas miradas la narradora apenas escapa. El contraste entre pasado y presente se mezcla con el contraste entre alegría y tristeza. Asimismo, la aliteración *When we were*, la repetición del pasado simple del verbo *to be* junto con la conjunción *and* simulan el lenguaje de niños y hacen resaltar la diferencia entre la tranquilidad del pasado y las penas del presente.

El principio de la segunda estrofa parece ofrecer una salida; a la narradora le está permitido, aunque no sin ciertas restricciones por parte del padre severo, visitar la casa de su tía donde otro hombre le causará problemas. Esta vez, se trata de un amigo del primo, *a cousin's friend*, que al principio le asusta y le trata como si fuera una niña. No queda muy claro qué pasó exactamente entre ellos: si se trata de un simple encaprichamiento entre los dos que, sin embargo, deja a la narradora destruida y con el sentimiento de culpa hasta el final del poema, o algo más serio como una violación, por ejemplo, dado que el tono del poema después de la segunda estrofa es radicalmente alterado. La autoridad de su primo es enfatizada con repeticiones continuas del pronombre *he* al principio de cada verso. Como contraste, la poetisa utiliza el pronombre *I* que repite cuatro veces, insistiendo luego con *his* y *him*. Este último también rima con *dim* (=oscuro) que podría sugerir el deseo de la narradora de olvidar completamente la cara de su primo. Ella confiesa:

He frightened me before he smiled –
He did not ask me if he might-
He said that he would come one Sunday night,
He spoke to me as if I were a child.

(CMCP: 20)

Las siguientes cinco estrofas son introspectivas y describen una mente obsesionada con la culpa. El tono se ha vuelto más pasional y más serio, junto con los colores que ahora arden y son consumidos por el fuego; las estrofas varían en cuanto al número de versos y el ritmo para seguir los pensamientos y los cambios de humor de la narradora. Es casi la misma imagen que será utilizada en el poema *The Changeling* (*The gold lamp's glow, and fire's red gleam*) y en *Madeleine in Church* (*With gold and crimsons you could almost drink*). La repetición de las palabras *red, roses, crimson* junto con los verbos *split, stab, kill* y *burn* dejan una sensación de náusea al final de esta confesión amarga. El deseo sexual es disimulado bajo la imagen de las rosas rojas que pueden

apuñalar más profundamente que cualquier cuchillo y alcanza su mayor intensidad en las siguientes palabras de la narradora:

I am burned and stabbed half through,
And the pain is deadly sweet.

(CMCP: 21)

Se trata de una declaración, una toma de conciencia de que existen personas que pueden herirnos sin saberlo. El símil *soul-scarlet flower* y la rima *flower-dead hour* recuerdan la tercera estrofa del poema *In Nunhead Cemetery* en la que la flor rota en la mano del protagonista sugiere la frustración por el deseo sexual incumplido.

La octava estrofa vuelve al lector a la realidad de la triste y monótona vida de la casa de la protagonista. El tono pasional desaparece, el mundo exterior sigue con su vida diaria, mientras que el único elemento vivo que queda en casa es el fuego. Este contraste entre el mundo externo y el interior de la casa es intensificado con la enumeración de las cosas/acciones y los hechos diarios que son enmarcados con la claustrofóbica declaración *The room is shut where Mother died* y *'nothing lives here but the fire*.

La complejidad del poema está plasmada en la última estrofa, cuya interpretación es muy discutida por los críticos. Según Walsh, *The Quiet House* examina el progreso de la muerte que puede ocurrir durante la vida, en medio del deseo. Las reflexiones sobre su propia muerte, resumidos en el lamento final de la narradora *some day I shall not think; I shall not be!*, sugieren la consiguiente muerte de uno mismo, las sensaciones del vacío y el abandono tan temidos por la autora.⁹⁵ Por otro lado, Slattery ve en este último verso la alusión a los protagonistas de Procter que encuentran salvación solo en la muerte. El tono rebelde, en cambio, podría sugerir el deseo de la muerte del yo que está condicionado “by social and literary constructs of femininity”⁹⁶ y la decisión de soltar su propia imaginación poética.

La relación ambigua hacia la casa se refleja de manera especialmente dramática en otro poema titulado *The Changeling*. Escrito en 1912, este poema pertenece al grupo de poemas que Penelope Fitzgerald llama “versos para niños”; Charlotte solía leerlos a sus hermanos y a otros pequeños amigos sin dar más explicaciones, ya que “los que la escuchaban la entendían en

⁹⁵ Walsh 2002:10.

⁹⁶ Slattery 1993:13.

seguida”.⁹⁷ Joan Slattery sostiene que, en la imagen de la niña alienada que huye de su casa, la autora quiso reflejar la situación de la mujer-poeta que no puede conformarse con las reglas que van en contra de su naturaleza⁹⁸. Kressen y Walsh, por otro lado, piensan que el poema, a nivel metafórico, habla del lesbianismo y de los deseos prohibidos.⁹⁹ Sin embargo, lo que es cierto es que en este poema Mew nos proporciona un ejemplo extraordinario de su talento narrativo inspirándose en algunas obras de sus predecesores, sobretudo de Cristina Rossetti, aunque la atmósfera de aislamiento e impotencia recuerda también al poema *Christabel* de Samuel Taylor Coleridge. Este largo poema gótico-romántico narra la historia de pasión femenina entre la protagonista, que da nombre al poema, y Geraldine, un espíritu de terrible belleza, que aparece una noche en el bosque.

The Changeling se desarrolla en dos niveles complementarios, uno propiamente realista y otro profundamente simbólico. Es una dualidad que reafirma la interdependencia de los dos mundos en los que la protagonista habita. El título mismo se refiere a un antiguo mito europeo sobre los niños del que se sospecha han sido secretamente colocados por hadas reemplazando a los verdaderos hijos de los padres. Ya en la primera estrofa, el lector descubre que la protagonista se siente distanciada, lejana de su familia natural y de los hermanos, lo que confirma diciendo:

But I, so wild,
Your disgrace, with the queer brown face, was never,
Never, I know, but half your child!

(CMCP: 14)

La imitación del lenguaje infantil se obtiene aquí de la misma manera que en el poema anteriormente analizado, *The Quiet House*, con repeticiones de ciertas palabras como *dear, there, your children, never*; y en el penúltimo verso de la estrofa con las palabras *disgrace* y *face* que crean así la rima interna. En la segunda estrofa, la autora utiliza por primera vez la palabra onomatopéyica para evocar *the dearest, clearest call of a bird*, la intensa relación con el mundo de la naturaleza, que, más adelante, en la cuarta estrofa, será desarrollada con la ayuda de imágenes auditivas y visuales. La protagonista, cuya doble posición se mantendrá hasta el final del

⁹⁷ Fitzgerald 1984:27.

⁹⁸ Slattery 1993:16.

⁹⁹ Kressen 2004:1

poema, siente una necesidad fuerte e irresistible de unirse a la naturaleza y de seguir las voces de las hadas. En vez del jardín de su casa, prefiere estar día y noche en el bosque en compañía de los pájaros.

La tercera estrofa pierde algo de la tranquilidad anterior; la niña ahora siente miedo debido a la aparición repentina en la ventana de una *pinched brown face*. El contraste entre la noche tranquila, junto al fuego encendido en el cuarto de niños y el baile salvaje de las criaturas fantásticas, es interrumpido por una especie de autoacusación de la protagonista *some are bad as bad can be* y el lamento *no one listened or seemed to see* dirigido a las personas de la casa. Las hadas ahora parecen determinadas e impasibles en su intento de llevarse a la protagonista con fuerza, con cuya marcha parece que termina la primera parte del poema; regresar es imposible.

Las dos últimas estrofas se mueven entre la incertidumbre y la resignación de la protagonista. En la cuarta estrofa, ella se dirige probablemente a sus padres o a alguien de la casa que dejó. Al principio, observamos el contraste entre la tranquilidad de las cosas escondidas y el desorden del cuarto de niños. A la narradora, le atrae siempre más la vida externa porque es más alegre y más ruidosa, que la vida dentro de casa. Y aunque se trata solo de rumores, susurros del mundo, todo se puede oír en el corazón de las cosas escondidas:

The shy green grasses making love,
The feathers grow on the dear, grey dove,
The tiny heart of the redstart beat,
The patter of the squirrel's feet.

(CMCP: 15)

Cuando reproduce los sonidos de la naturaleza, la poeta acumula verbos, expresiones onomatopéyicas, repeticiones y la aliteración (el sonido de *sh* y de la consonante *b*). La niña explica luego por qué había sido una niña traviesa, por qué quiso estar callada y por qué no podía hacer sus deberes o cantar. El sentido de ser diferente y de ser castigada por esta diversidad, encuentra su máxima afirmación en el último verso de la cuarta estrofa. La narradora se considera una de las hadas, probablemente una pagana, que no tiene nada en común con el rey situado en la alta aguja de la iglesia. La noche aparece como espacio para los sueños, para realizarse, refugiada en un mundo propio, lejos de la cotidianeidad.

En este mismo instante aparecen las caras de los padres, junto con la del hermano amado ahora muerto. La niña quiere saber por qué fue llevada por estas criaturas fantásticas, ya que con ellas no se volvió ni más mala ni más buena. Las noches en su compañía son oscuras y frías, además de que del hueco del árbol donde duerme ahora recuerda con nostalgia el fuego de su cuarto. Estas criaturas fantásticas nunca envejecen ni sienten dolor. La imposibilidad de la protagonista de cambiar su condición (queda poco claro si esto lo desea de verdad o no), de volver a su tranquilidad inicial se finaliza con las determinantes *I shall* y la palabra *never*. Esta longevidad y esta ausencia del dolor pueden interpretarse como el deseo por la inmortalidad y por la creatividad objetiva. El frío eterno que se requiere, en cambio, probablemente simboliza el amor perdido. El último lamento *I shall never come back again* representa a la vez el arrepentimiento y la celebración de la huida de la segura pero pasiva casa de uno mismo a la casa de poesía.

1.3.4. Las imágenes de carreteras, viajes y huidas

Muchos poemas de Charlotte Mew hablan de carreteras o tienen la palabra “carretera” en su título. Estar *on the road* significa moverse, ir hacia algo, y sus protagonistas, la gran mayoría de ellos, son vagabundos que huyen de sus hogares. Vagar, viajar, errar... son sin duda metáforas de búsqueda, de vida y destino. El sueño, que a menudo acompaña la búsqueda, emerge como refugio, posibilidad o pasaje. Estas observaciones son apoyadas también por las siguientes exclamaciones: *I think it is myself I go to meet* (del poema *The Quiet House*), *I see my soul/I hear my soul, singing among the trees* (de *The Forest Road*), *I mean to go through the door without fear* (del poema *From a Window*). El deseo de autointegridad explica estas continuas referencias a los viajes en sus poemas; todo el tiempo el lector tiene la sensación de moverse hacia un sitio u otro, lo que es evidente hasta en los títulos de muchos de ellos como por ejemplo *On the Road to the Sea*, *On the Asylum Road*, *The Forest Road*, *The Pedlar*. En cada una de ellas, el viaje es parcialmente percibido como el movimiento hacia uno mismo.

En *The Forest Road* la creatividad poética, percibida como *The infinite straight road stretching away/World without end*, puede conquistarse solo después de la pérdida del propio corazón. Este poema tan tierno probablemente se dirige a un amante o a un amigo, incluso a un niño que al principio intenta impedir que el narrador siga su camino:

If I could hush these hands that are half awake,
Groping for me in sleep I could go free.

(CMCP: 23)

Según Collard¹⁰⁰, este poema es la personificación de la vida de Mew, expresando su fe y su visión de la libertad; mientras que para Leighton, este poema de *antiamor* habla de la creatividad entendida por su autora como un “mundo blanco de imaginación” (*white world of the imagination*¹⁰¹), un mundo cruel que exige el sacrificio en nombre de la creatividad y el rechazo de cualquier sentimiento. La ternura inicial se transforma, hacia el final del poema, en el deseo de destruir y abandonar el objeto del amor. La narradora desea que esta carga que siente sea *Shot cruelly down' like birds* para que pueda quebrarse y olvidarse. Estas cosas quebradas y rotas (*broken, forgotten things*) son imágenes de fragmentación que con frecuencia aparecen en sus obras (p.e. en *Madeleine in Church*) y que sugieren un rechazo intencionado y regocijado. Si la narradora fuese capaz de librarse por fin del recuerdo de las manos abandonadas, encontraría otro objeto de amor fuera de su casa en la *breathless road between the walls*. La narradora, al final, se deshace totalmente de su corazón (que recuerda la frialdad de la niña en *The Changeling*) dirigiéndose finalmente hacia la carretera, cantando, con su alma entre los árboles.

Del mismo modo, el vendedor ambulante del poema *The Pedlar*, que camina por la carretera situada *beyond men's bolted doors* daría a su interlocutor (se trata probablemente de su amada) con mucho gusto esa llave de los sueños que tiene en su fardo, para que él/ella pueda abrir su corazón abrumado. Esta llave, que es más rara que los *books and ribbons and beans bright to see*, trae alivio a los ojos cansados y al alma angustiada. Sin embargo, una lectura más atenta permite constatar que este vendedor ambulante, que hacia el final del poema cambia de opinión, o sea, presta la llave pero quiere que le sea inmediatamente devuelta, evoca la figura del poeta que, en un momento de desesperación y desaliento, ofrece su talento a cambio de una vida más tranquila y que, al final, escoge el lado de la imaginación y del sufrimiento. Joan Slattery sostiene que en *The Pedlar* encontramos también la preocupación modernista por el tiempo que pasa, ya que el pasado, el presente y el futuro se funden y entremezclan. En el

¹⁰⁰ Collard 1930:508.

¹⁰¹ Leighton 1992:294.

tercer verso, dicho vendedor ambulante sugiere que nuestro lado joven “still exist as ghosts alongside our older selves”.¹⁰²

How if we stopped and let our solemn selves go by,
While my gay ghost caught and kissed yours as ghost don't do,
And by the wayside this forgotten you and I
Sat, and were twenty-two?

(CMCP: 12)

La carretera está también relacionada con la imagen de la escalera que, normalmente, debería sugerir el avance hacia cosas mejores. En los poemas de Mew, al contrario, la escalera a menudo funciona como un elemento que obstruye. En *The Farmer's Bride*, el marido se queja: *Tis but a stair/Betwix us*, las escaleras entre él y su mujer encerrada en el desván. En *Fame*, debido a la gran cantidad de gente que “está en su escalera”, a la narradora le es imposible huir, pero la escalera a la vez representa el deseo incumplido. En el relato breve *The Smile*, los protagonistas, atraídos por una fuerza misteriosa hacia una mujer hermosa situada encima de una torre, suben las escaleras peligrosas y muchos mueren durante la subida. Una vez enamorada, esta mujer misteriosa subirá por dichas escaleras manchada de sangre y destrozada (*blood-stained and broken*). En *On the Road to the Sea* la carretera es el punto de encuentro del narrador y de su amada, mientras que la carretera en *The Road to Kéryty* invita a los dos amantes, despreocupados y jóvenes que se cruzan con una pareja mayor, a pensar sobre el transcurrir del tiempo. En *An Ending* la carretera evoca recuerdos de los encuentros amorosos ahora terminados por la muerte de la amada, mientras que en *Moorland Night* la Cosa (*the Thing* que según Leighton está por la visión que convierte la experiencia en el arte¹⁰³) es encontrada al final de la carretera, al final del viaje que es la muerte.

Estrechamente relacionados con dichas imágenes de las carreteras y viajes, están las descripciones de la naturaleza, de los campos y de las oposiciones campo-ciudad que se manifiestan en algunos poemas anteriormente mencionadas, pero que encuentran su pleno fundamento en poemas como: *Afternoon Tea*, *In the Fields* y *The Trees are Down*. Como señala Collard, la naturaleza para Mew juega un papel de mensajero, es un sendero y no una

¹⁰² Slattery 1993:79.

¹⁰³ Leighton 1992:287.

consumación¹⁰⁴. Aunque siempre parezca ajena y misteriosa, la naturaleza trae consuelo y alivio, y cuando sus protagonistas están cerca del mar o en el campo, el tono es siempre elegíaco. Es una característica que Mew comparte con su poeta preferido Thomas Hardy, ya que ambos se sienten atraídos por las escenas rurales y el dialecto, se sirven de tonos melancólicos y tristes y prefieren la forma de balada. Sin embargo, para Mew la naturaleza libera de las restricciones específicas de su género; solo en la naturaleza la imaginación poética puede correr libremente y escapar de los límites tradicionales de la esfera femenina. En *Afternoon Tea* la voz narradora prefiere tomar el té con los pájaros o descansar debajo de los olmos en vez de estar con *good five-o'clock people*. Los campos en *In the Fields* evocan los "preciosos acontecimientos" de una juventud que se está terminando y restauran confianza y esperanza en el amor. El largo poema *The Trees are Down* se abre con una cita significativa del libro de Apocalipsis, capítulo 7: *Y clamó con gran voz: No hagáis daño a la tierra, ni al mar, ni a los árboles*. La voz narradora lamenta la destrucción de los árboles por parte de los hombres y, usando el tiempo presente, involucra al lector en el momento "real" de este acto despreciable. La crueldad de los leñadores es confirmada por sus carcajadas, comentarios, el hecho de que están talándolos ya hace días:

For days there has been the grate of the saw, the swish of the branches as they fall,
The crush of trunks, the rustle of trodden leaves,
With the "Whoops" and the "Whoas", the loud common talk, the loud common
laughs
of the men, above it all.

(CMCP: 52)

Las calidades onomatopéyicas de los verbos ingleses encuentran en este poema su ejemplo más destacado. Para la voz narradora, así como para la poeta, los árboles no representan solamente un símbolo, sino algo con lo que uno puede identificarse. Como destaca Slattery, los árboles forman parte integrante de la experiencia humana de la misma poeta.¹⁰⁵ Afirmando que *Half the Spring, for me, will have gone with them*, ya que *Half my life it has beat with these* la voz narradora por un momento se funde con aquella de la poeta que en una carta a Harold Monro, fechada 14 de diciembre de 1915, ya había confirmado su "everlasting devotion to Trees"¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Collard 1930:504.

¹⁰⁵ Slattery 1993: 14.

¹⁰⁶ Davidow 1960: 311.

1.3.5. La división entre la persona pública y la persona privada

El tema de *Fame* es el conflicto entre la persona privada y el yo interior de la imaginación poética, siendo este el poema preferido de Mew, publicado por primera vez en la revista *New Weekly* en 1913. Su rica complejidad permite diferentes lecturas de este texto que siempre ha sido el punto central de los análisis de muchos estudios literarios. Según Bristow, pese a las tentativas de Mew de romper con el pasado y huir de la tradición literaria, este poema recuerda a los dos sonetos de John Keats del 1819 en los que “la Fama” es representada o como una “muchacha caprichosa de sangre gitana” (*gipsy-blooded wayward girl*) o como una seductora que amenaza con “robar” el talento del poeta-hombre. Mew, siempre según Bristow, sigue esta línea de pensamiento y explora en *Fame* esta figura femenina de talante seductor¹⁰⁷. Dicha interpretación podría encontrar su validez en el caso de que en *Fame* tengamos una clara indicación del género de la voz narradora, pero dado que esto no es el caso, la afirmación de Bristow de que se trata de una voz masculina que reflexiona sobre la dificultad de entrar en el mundo literario, sí puede representar una posible pero de ninguna manera una interpretación definitiva. Mucho más aceptables se presentan las interpretaciones de Merrin y Leighton. Para la primera, *Fame* se acerca, más que cualquier otro poema de Mew, al estilo confesional de los poetas del siglo veinte por su evocación de la psique perturbada, llevando el lector a los márgenes de la confesión psiquiátrica y el trabajo de ensueño¹⁰⁸. Sosteniendo que se trata de la voz narradora femenina, en este caso no distinta de la autora misma, las explicaciones de Merrin en cuanto a la imagen final del *frail, dead, new-born lamb* son más convincentes y poderosas. Leighton también llega a una conclusión semejante aunque no especifica el género de la voz narradora; el desenlace del poema es sombrío y negativo, el cordero recién nacido y luego encontrado muerto simboliza la creación estropeada, la inspiración recién encontrada, el sueño a la vez encontrado y perdido “in a grimly exhilarating riddle of something and nothing”.¹⁰⁹

La primera lectura de este poema sugiere que se trata de la oposición común entre *the overheated house* de la fama y el yo secreto de la voz narradora. Las escaleras que representan la vía de escape están bloqueadas por la gente que es incapaz de reconocer *the unpainted from the painted faces*. La narradora desprecia la casa de Fama donde *no one fits the singer to his song*,

¹⁰⁷ Bristow 2009: 257.

¹⁰⁸ Merrin 1997:214.

¹⁰⁹ Leighton 1992: 297.

prefiriendo los espacios abiertos de las visiones no terrenales. En el séptimo verso, el momento decisivo es expresado a través del contraste entre el ruido y el alboroto de la casa y *Earth's great silences and spaces* que atraen y dan miedo a la vez. ¿Es posible que estos maravillosos espacios estén también vacíos? ¿Y qué pasa si las alondras *cannot praise us, what for the careless trees?*

Abandonar la casa de Fama significa también abandonar las comodidades humanas. La protagonista está dudando porque todavía se siente atraída por la fama que, de aquí en adelante, será personificada en la figura del amante con *such eyes'* y *bright hair*. El lector encontrará mencionado aquí el gesto preferido de Charlotte que es aquello de *tossing* (=mover la cabeza arriba y abajo) que en muchos de sus poemas está relacionado con el pelo femenino. Como escribe Fitzgerald, Charlotte hacia el mismo movimiento con la cabeza y dicho movimiento expresaba contradicción, alivio de la tensión y un acto de rebeldía de lo que esta tensión significaba¹¹⁰. En sus poemas se encuentran *tossed heads, tossed shadow of boughs, the toss of the breast of the lover, new-tossed hay, tossed trees*. El *tossed bed* en este poema simboliza la pasión humana, un compromiso de amor contrapuesto a la imagen del sueño, pequeño y salvaje, ahora encontrado muerto.

Los últimos tres versos introducen la imagen del aborto espontáneo y de la maternidad negada. El cordero, frágil y muerto, simboliza la creación interrumpida y, pese a los adjetivos tristes, la visión no es del todo desesperada: el cordero abortado es blanco y como tal simboliza la creatividad. La narradora encuentra la inspiración, la poesía en sí, este sueño ambiguo recién nacido y muerto a la vez. En el último verso, el lado negativo de la visión es representado con la imagen de la luna y de su niño, destinados a no encontrarse jamás. El verbo *dropped* tiene doble significado aquí: por una parte, representa el acto de creación (con su significado inglés de *to give birth to*) y por el otro el fin del mismo, mientras que para Slattery contiene también la connotación de “being passed over, which was part of Mew’s experience as a poet”.¹¹¹ Suzanne Raitt sostiene que, en muchos poemas de Mew, la interacción de los colores rojo y blanco (la pasión por un lado y la inocencia/frialdad por el otro) sirven a la poeta para acentuar el conflicto entre el carácter salvaje y a la vez austero del deseo, para dramatizar la agonía de la renuncia. Raitt cree que la decisión de no tener hijos provocó en Mew una serie de evasiones y represiones, hasta tal punto de rechazar cualquier tipo de deseo

¹¹⁰ Fitzgerald 1984: 26.

¹¹¹ Slattery 1993: 46.

(es imposible no mencionar aquí sus aventuras amorosas con Lucy Harrison, Ella d'Arcy y May Sinclair, todas atormentadas y no correspondidas). Por lo tanto, el niño que ve la luna como la portadora de fertilidad se deja caer al final del poema, insinuando el vacío del cuerpo de la misma autora, su “self-imposed sterility and its inability to bring any of its desires to fruition”¹¹².

1.3.6. La división entre la pasión humana y el amor divino

El yo dividido surge en aquellos poemas en los que Mew trata de los dos extremos opuestos de la sexualidad femenina y que son representadas por las figuras de la prostituta y de la monja. Su extenso –y probablemente su mejor– poema *Madeleine in Church* será analizado más adelante en el contexto del monólogo dramático, mientras que para este propósito se analizará el poema *At the Convent Gate* publicado en 1902 en *Temple Bar* y luego añadido, junto con otros cinco poemas, como apéndice al segundo libro de poemas *Rambling Sailor* (1929). El poema consta de dos estrofas en las que, en forma de diálogo, participan dos personas distintas; en la primera, la voz narradora masculina lucha por el amor humano escondido debajo de las imágenes del pelo y de la boca de su amada:

Why do you shrink and start away, and stare?
Life frowns to see you leaning at death's gate –
Not back, but on. Ah! sweet, it is too late :
You cannot cast these kisses from your hair.
Will God's cold breath blow kindly anywhere
Upon such burning gold? Oh! lips worn white
With waiting! Love will blossom in a night
And you shall wake to find the roses there!

(CMCP: 58)

Para el joven, el convento representa la puerta de la muerte (*death's gate*) y hay un fuerte contraste entre el rojo de las rosas y el blanco de los labios de su amada. El narrador sufre junto a ella en esa lucha entre la pasión humana y el amor divino, y es consciente de las dudas que ella tiene y que no es capaz de resolver sola, como se observa en la segunda estrofa:

¹¹² Raitt 1995: 12-13.

Oh hush! He seems to stir, He lifts His Head.
He smiles. Look where he hangs against the sky.
He never smiled nor stirred, that God of pain
With tired eyes and limbs above my bed-
But loose me, this is death, I will not die-
Not while He smiles. Oh! Christ, Thine own again!

(CMCP: 58)

Para la mujer, se trata de escoger entre la vida y la muerte de su alma, lo que afirman los últimos dos versos (el abrazo de su amado significa la muerte) describiendo, a la vez, su relación con Cristo en términos físicos y humanos. Leighton sostiene que este poema guarda muchas semejanzas con el poema de Christina Rosseti *The Convent Threshold*. Y aquí también la protagonista se siente dividida entre el amor terrenal y el amor divino (*Your eyes look earthward, mine look up*) y utiliza las imágenes de las escaleras que sirven para llevar más arriba, del pelo femenino y del sueño en el que confluyen los impulsos contradictorios. De todos modos, este no es el único poema que guarda semejanzas con los de Rossetti. El tema del deseo y de la renuncia están presentes y en *A Farewell* de Mew y en *Remember me and smile* de Rossetti. En ambos, las voces narradoras femeninas se despiden de sus amantes pidiendo ser recordadas con una sonrisa. En ambos, las protagonistas tienen la consciencia fragmentada, y ambos, casi tienen la misma estructura y métrica. El poema de Mew, que empieza con *Remember me and smile, as smiling too*, consta de dos partes: en la primera, la narradora se despide del amado que le ha traicionado (*dismissed*), mientras que en la segunda, como contraste, intenta identificarse con otra mujer, el nuevo ángel (*Only I wish her eyes may not be blue*). En el poema de Rossetti no se habla de la traición, sino del deseo humano de dejar un recuerdo después de la muerte.

La lucha contra la fe cristiana de la poeta es más evidente en *Absence*, el poema sobre el conflicto entre el deseo sexual y la moralidad religiosa. A través de la descripción pasional, utilizando las imágenes típicas del cabello femenino, de las rosas y de los árboles, la lucha termina con el rechazo de Cristo que adopta la forma humana:

But call, call, and though Christ stands
Still with scarred hand,
Over my mouth, I must answer. So

I will come - He shall let me go!

(CMCP: 56)

El corazón en este poema se siente libre de las *hooves that tread dropped roses in the street* y esta misma imagen aparecerá en la poesía *Madeleine in Church*, solo que en esta última, el alma del pecador es golpeada como *hoofs do the dropped roses of the street*. El yo dividido de la poeta se expresa, no solo a través de las imágenes y temas, sino también a través de la forma. Sus obras más famosas han sido escritas en forma de monólogo dramático, la técnica que probablemente le atraía, porque le permitía alcanzarlo que Isobel Armstrong llamó “impersonal self-exposure”¹¹³ a través del uso de varias máscaras.

1.4. Charlotte Mew y el monólogo dramático

Este subcapítulo pretende analizar los poemas que aseguran a Mew su lugar en la literatura como una poeta de excepción y que constituyen la parte central de su obra. A diferencia de los clásicos sonetos, baladas y poemas líricos, las obras que cimentaron su reputación pertenecen al género del monólogo dramático. Sin embargo, aunque ya en su poema *An Ending*, escrito a principios de la década de 1890, observamos el uso de esta técnica en la que el narrador se dirige a un interlocutor imaginario, Mew demuestra su originalidad y su alta expresión poética en dos poemas, quizás los más significativos de su obra: *The Farmer's Bride* y *Madeleine in Church*, compuestos entre 1912 y 1915. Al mismo tiempo, sus poemas se insertan en la tradición del monólogo dramático, especialmente de poetas como Robert Browning, Dante Gabriel Rossetti y Alfred Tennyson.

1.4.1. La tradición del monólogo dramático en la poesía inglesa

En su libro *Dramatic Monologue*, Alan Sinfield escribe que el monólogo dramático manifiesta “a range kinds of feint” con un yo poético que puede situarse “close to the poet or distanced by a wealth of fictional devices”.¹¹⁴ Sin embargo, si el monólogo dramático necesita un yo lírico en primera persona que no es el del poeta, un oyente al que el narrador se dirige y al que nunca habla, una relación compasiva, un lenguaje coloquial y la discrepancia irónica entre la

¹¹³ Slattery 1993: 66.

¹¹⁴ “una variedad de engaños, “cerca o lejos del poeta a través de una gran cantidad de recursos fantásticos”. ~ljk en Sinfield 1977: 26.

consideración de que el narrador tiene uno mismo y la opinión del poeta y el lector, es posible encontrar todas estas características también en los poemas de Mew. No obstante, como pasó con muchas otras poetas, ella fue eliminada de la tradición del monólogo dramático. En *La Poesía de la experiencia*, Robert Langbaum afirma que el monólogo dramático, creado por los poetas R. Browning y A. Tennyson, fue desarrollado en el siglo XX por poetas como Yeats, Pound, Frost y Masters (siendo la forma preferida de los poetas estadounidenses) mencionando a Amy Lowell como la única poeta.

Son varios los métodos para crear el yo lírico, es decir el narrador; es posible hacerlo a partir del título (los poemas más famosas de Robert Browning están ambientados en el pasado), utilizando un lenguaje especial (escribiendo por ejemplo en algún dialecto) o usando imágenes y personajes líricos particulares. Sinfield también evidencia que “many dramatic monologues are written by men from their idea of what is the feminine point of view”¹¹⁵ En la antigua literatura inglesa este caso se observa en el poema *Phyllyps Sparrow* de John Skelton¹¹⁶ que tiene como protagonista a una muchacha que lamenta la muerte de su gato, mientras que un ejemplo más moderno lo podemos encontrar en el poema *Love on the Farm* de D.H. Lawrence, en el que un yo lírico femenino compara su deseo sexual con el animal que su amante ha cazado.

El monólogo dramático, para los victorianos, significaba el rechazo del estilo confesionario del Romanticismo, durante el cual el poeta, considerado un visionario, tenía la obligación de expresar *what God sees*, es decir, la verdad absoluta. Los victorianos usaban el monólogo dramático de tal manera que este podía, o no, contener el punto de vista del poeta (aunque casi siempre es posible adivinarlo).

Aunque por muchos motivos, como por ejemplo por su rechazo de la distinción de género, los papeles tradicionales asignados a las mujeres, por sus dudas en cuanto a la fe cristiana, podemos definirla como moderna, aunque también es verdad que Mew está relacionada con el victorianismo por su intento de expresar sus preocupaciones relativas a la locura y la sexualidad, así como por su uso del monólogo dramático que evidencian sus dos poemas más famosos - *The Farmer's Bride* y *Madeleine in Church*.

¹¹⁵ Sinfield 1977:27.

¹¹⁶ John Skelton (cerca 1460 – 1529), poeta y dramaturgo inglés. Es el primer gran poeta de la época Tudor. Entre sus obras poéticas, destacan *The Boke of Phyllyp Sparrowe* y *Collin Coute*.

1.4.2. *The Farmer's Bride*

The Farmer's Bride (*La novia del granjero*), publicado en el periódico *The Nation* el 3 de febrero de 1912, suscitó el deslumbramiento e interés de muchos lectores, uno de los cuales escribirá más tarde haberse sentido “electrizado” al leerlo. Como afirma Newton, se trataba de Alida Monro, quien, posteriormente, convenció a su marido Harold de publicar toda la colección con el mismo nombre. Por su parte, en la reseña en *The Nation*, Henry Wood Nevinson elogia el poema cuestionando, sin embargo, la imagen del granjero que suscitaba en los lectores amabilidad y simpatía, de tal manera que no entendían por qué su novia, o cualquier otra mujer, hubiese querido huir de él. En una carta con fecha 10 de julio de 1918, Charlotte Mew responde de siguiente manera a la propuesta de Sydney Cockerell a cambiar el carácter del granjero: “I could only change my farmer by making him someone else – as so far I had the use of words, they did express my idea of a rough countryman seeing and saying things differently from the more sophisticated townsman – at once more clearly and more confusedly”¹¹⁷.

Sin embargo, este poema resume algunas de los temas centrales en la poesía de Mew: el deseo (siempre reprimido), la inestabilidad mental, la obsesión con la otredad, el tratamiento de los diferentes y de los más débiles por parte de la sociedad, y, en cierto sentido, la relación entre las mujeres y el lenguaje. En cuanto a su deseo lésbico jamás correspondido, la mayoría de los críticos considera que el personaje del granjero le permitió a Mew centrar su atención en el cuerpo femenino. Lillian Fadermann en su libro *Chloe plus Olivia* sostiene que las autoras lesbianas disimulaban sus experiencias y sus deseos de manera activa y pasiva, por lo que encontramos en Mew un perfecto ejemplo de estas dos “técnicas”, principalmente, la autocensura que puede explicar su escasa producción poética, una voz lírica ambigua, hasta tal punto que no encontramos rasgos específicos que definan el género del sujeto lírico. En ambos volúmenes de poemas de Mew prevalecen aquellas con voz narradora masculina, con voz de niño o niña, o bien poemas donde el género no está indicado. En otra carta, con fecha 13 de abril de 1919, Florence Hardy escribe a Mew a propósito del poema “*On the Road to the Sea*”: “It seems to have raised a neverending controversy. Is the speaker a man or a woman?”

¹¹⁷Davidow 1960: 323.

All the man say it is a woman - I and another of my sex say it is a man who speaks. Will you tell me which it is? It would be so god of you”¹¹⁸.

A continuación, Fadermann afirma que en los poemas en los que no encontramos una referencia específica a “ella”, el deseo lésbico se esconde debajo de “sollozos” o referencias al pelo de la persona amada. De los veinte ocho poemas contenidos en el volumen *The Farmer’s Bride*, nueve hacen referencia específica al cabello femenino: “I must unloose this hair that sleeps and dreams”, “I shall never touch your hair”, “Only the hair/Of any woman can belong to God”, etc. Asimismo, el predominio de las voces narrativas masculinas en los poemas de amor podría sugerir la transgeneridad, pero también podrían servir como máscara tras la cual la poeta ocultaba su alma masculina.¹¹⁹

Por otro lado, existe la posibilidad de que Mew hubiera podido inspirarse en los debates populares de la época. Como sugiere Bell, dos semanas antes de publicar su poema, en la sección *Life and Letters* del periódico *The Nation* apareció un artículo anónimo que condenaba tanto la desigualdad en el matrimonio como la condición de que la mujer deba obedecer a su marido. La disputa continuó y la semana siguiente se publicó una carta que, esta vez, defendía la supremacía de los hombres y la subordinación de las mujeres dentro del matrimonio. Estos debates fueron típicos de la época que vio nacer los diversos movimientos feministas que reclamaban sus derechos políticos, sociales y económicos; aquí Mew, aunque no de manera directa y abierta, sino con su típica modestia y gritos poéticos a *sotto voce* (para utilizar el término propuesto por Lorna Keeling), defendía esta idea de la *new woman*. Su uso de la voz narradora masculina también podría sugerir la capacidad de las mujeres de hablar desde la perspectiva masculina, para indicar que la posición sexual del sujeto no depende del sexo del autor o autora.

En cualquier caso, *The Farmer’s Bride* no deja de sorprender aún hoy en día; la historia de la joven muchacha, probablemente casada a la fuerza, es narrada en forma de monólogo dramático por un granjero que no resulta ni astuto ni espabilado, pero sí suficientemente sugestivo para que el lector intente entender su visión del asunto. El ritmo dominante del poema es el tetrametro yámbico que en el sexto verso de la primera estrofa cambia a

¹¹⁸ “Parece que haya creado una controversia interminable. ¿Es el narrador un hombre o una mujer? Todos los hombres dicen que se trata de una mujer mientras que yo y las de mi género creemos que el narrador es un hombre. Podrías decirme de quien se trata? Sería muy amable por tu parte”. ~ljk en Davidow 1960:332.

¹¹⁹ Fadermann 1994: 441-448.

tetrámetro anapéstico para sugerir la repentina reacción de la joven novia hacia los avances de su marido. Cabe destacar que todo el poema está escrito en el dialecto inglés occidental, que consta de seis estrofas de longitud irregular y que imita la forma de la balada rural. Esto último es evidente en la rima (abab/aabbc), que Mew modifica un poco para sus propósitos sobre todo hacia el final del poema y en la repetición de ciertas palabras. La poesía se abre con su introducción a la historia del matrimonio infeliz con su novia demasiado joven:

Three Summers since I chose a maid,
Too young, maybe - but more's to do
At harvest-time than bide and woo.
When us was wed she turned afraid
Of love and me and all thing's human;
Like the shut of a winter's day
Her smile went out, and 'twadn't a woman-
More like a little frightened fay.
One night, in the Fall, she runned away.

(CMCP: 1)

La novia es demasiado joven, probablemente más niña que mujer, y la vida en común la espanta; se siente más cercana al mundo de los animales y es comparada con una pequeña hada. Como en el poema *The Changeling*, la protagonista huye de su hogar, la buscan para luego encontrarla *Out'mong the sheep*. Toda la segunda estrofa narra este acontecimiento; el quinto verso se extiende con sílabas adicionales para expresar mejor la duración del acosamiento. Los impactantes *thy sais* y *we chased her* se refieren a toda la comunidad implicada en la búsqueda de la *hare/Before our lanterns*. Los campesinos no pueden permitir que el escándalo se amplíe, por lo que es necesario traerla a casa y encerrarla en el desván. En *Ken* tenemos la atmósfera similar cuando, al final, se llevan al protagonista al manicomio y la voz narradora afirma *So, when they took/Ken to that place*. Este *they* representa la entera comunidad que siempre está dispuesta a interpretar los comportamientos extraños en términos de la inestabilidad mental y que siempre decide qué hacer cuando el problema sobrepasa el límite de lo que comúnmente se considera decente.

El ritmo regular de la tercera estrofa sirve, por un lado, para describir la rutina aburrida de la vida hogareña y, por el otro, la serenidad de la joven cuando está en la naturaleza, siempre y cuando la gente se quede lejos. Esta cualidad suya de hablar con los animales y los pájaros no le da ninguna ventaja, tal vez solo un poco más de comprensión por parte de otras mujeres del pueblo. Asimismo, esta particular relación que su novia tiene con el mundo de la naturaleza parece asustar al granjero, ya que la considera una especie de impedimento en su intento de acercarse a ella. Según Trodd, la relación profunda que la joven novia tiene con la naturaleza define también la no-relación del granjero con la misma y, consecuentemente, sugiere el inevitable distanciamiento entre los cónyuges.¹²⁰ El hecho que no le importan los demás la joven lo demuestra también con su silencio; el granjero casi nunca la había oído hablar, pero parece entender, de alguna manera, su naturaleza salvaje:

Shy as a leveret, swift as he,
Straight and slight as a young larch tree,
Sweet as the first wild violets, she
To her wild self. But what to me?

(CMCP: 2)

Una vez encerrada en el desván y sola, es evidente que el tema del poema se convierte en frustración. El granjero sabe que puede subir y derribar la puerta, pero sabe también que un comportamiento parecido causaría otra desgracia. Dado que no es un hombre tosco y grosero, siente que la situación todavía no ha llegado a un final concreto y que la frustración es inminente. Esto lo induce a exclamar pasionalmente: *The brown of her - her eyes, her hair, her hair!* Según Raitt, el pelo de la joven es para el granjero atractivo e inalcanzable a la vez, por lo que su pelo representa: “at once the fullness, the present excess of desire, and that absence of the genital body that Freud would call castration. Hair taunts with a vision of absolute femininity...but also flaunts its own inability to deliver it”¹²¹.

El poema concluye con un desconsolado lamento, pero la última estrofa nos da a entender también cuál fue la relación de la autora con los espacios cerrados: el desván en el que la joven está confinada se vuelve tanto un lugar del confinamiento como un lugar de esperanza, pues

¹²⁰ Trodd 1998:83.

¹²¹ “al mismo tiempo la plenitud, el presente exceso del deseo y la ausencia del cuerpo femenino que Freud llamaría castración. El pelo seduce con la visión de absoluta feminidad...pero a la vez ostenta su propia incapacidad de proporcionarla”. ~ljk en Raitt 1995:14.

mientras permanezca en su habitación de arriba, la joven puede estar segura de que no le va a pasar nada. Todo el poema hace pensar también en lo que plantean Gilbert y Gubar cuando escriben sobre las protagonistas locas encerradas en los desvanes de la literatura victoriana escrita por mujeres. Es cierto que la novia del granjero no es ninguna Bertha Mason y que Mew, de manera muy particular, seguía la tradición victoriana en cuanto a las imágenes y la atmósfera, pero es también cierto que la joven protagonista no se comporta de manera “normal”; sus manifestaciones de angustia y desesperación son el resultado de su vana lucha contra la realidad. Tales protagonistas, según Gilbert y Gubar, servían a las autoras en sus luchas para aceptar “their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be”¹²².

Los críticos hostiles a lecturas feministas sostienen que el tema central del poema es el sufrimiento del granjero. Sus remordimientos demuestran al lector que se trata de un hombre capaz de sentir conexión con la mujer a la que ha hecho daño. Pero el deseo físico tiene que ser suprimido y, de una manera u otra, castigado. El granjero, como también la autora, es condenado a desear, pero jamás a satisfacer sus deseos. Lo que queda es solo una fuerte sensación de impotencia ante *the shut of a winter's day*.

1.4.3. *Madeleine in Church*

Escrito entre finales de 1914 y principios de 1915, *Madeleine in Church* pertenece a ese grupo de poemas que Linda Mizejewski llama *the Fallen Woman poems* o *Magdalene poems*¹²³. Como explican sus biógrafos, Charlotte estaba obsesionada con la figura de María Magdalena ya desde su infancia, cuando escuchaba los relatos de la señora Bolt sobre el Londres victoriano repleto de mundos subterráneos de la prostitución, miseria y crimen. En su ensayo *Mary Stuart in Fiction* Mew escribe: “Jean d’Arc still stands for Inspiration, and Mary Magdalen for Devotion, and Mary Stuart for Romance”.¹²⁴ La palabra *Devotion* de sus poemas, según Warner, tiene un doble sentido: religioso y corriente, y evidencia el deseo de Mew de relacionar la pasión con la religión y no con varias esposas o novias como, por ejemplo, con la novia del granjero.

¹²² Gilbert & Gubar 1984:78.

¹²³ Mizejewski 1984: 297-301.

¹²⁴ Warner 1975: 6.

Antes de escribir *Madeleine in Church*, el que es probablemente su mejor poema, Mew se sirvió de la imagen de la prostituta por primera vez en *She was a Sinner*. Este poema, publicado en *The Rambling Sailor*, contiene fuertes influencias de Christina Rossetti, sobre todo se comparado con su *Mary Magdalen at the Door of Simon the Pharisee*. Los elementos típicos de Rossetti, el rechazo de la pasión a favor de la religión y el tono melodramático, están presentes en el poema de Mew, pero con una diferencia: el personaje poético, la pecadora de Mew, no permanece de brazos cruzados como en un retrato, sino que intenta hablar: “Mew’s Fallen Woman poems are like a melting of that frozen position; like Pygmalion, she attempts to make the figure speak”¹²⁵. Antes de comenzar su camino a la redención, Mary compara su pasión con una flor “of a crimson flame”. Este modo sentimental de representar su pasado, *Love was my flower, and before He came*, está escrito, según Warner, de una manera bastante naïf, pero es innegable que las flores rojas que se tornan espinas representan, en la simbología cristiana, el pasaje del pecado a la redención. La novedad, sin embargo, está en la escena cuando Cristo acepta estas flores de pasión *tore and trod* llevándolas *more sweet, / More red, yet still the same*. En la segunda estrofa, las flores se transforman, del rojo pasan al blanco, pero es un blanco que arde, no precisamente para sugerir virginidad, sino para demostrar que Mary, por un lado, percibe a Cristo como a alguien que cuida y protege, y, por el otro, para crear una atmósfera sensual. Por esta razón, la redención de Mery de Mew parece menos torturadora y angustiosa de la de Mary de Rossetti, que siempre está obligada a escoger entre los dos amantes –el del pasado, el amante físico, y el nuevo, el amante espiritual. En Mew las dos versiones de belleza y sensualidad están puestas al mismo nivel y se consideran naturales. La transformación de Mary es el resultado de un cambio interior y más refinado de aquello que nos presenta Rossetti en sus poemas.

No me tangito es otro poema que trata el tema de María Magdalena. El título, que es la forma más antigua de la expresión *Noli me tangere*, se refiere a las palabras que Cristo dijo a María Magdalena después de la resurrección y cuya traducción correcta sería *No me retengas*.¹²⁶ El poema inicia con un epígrafe: *This man... would have known who and what manner/ of woman this is: for she is a sinner*¹²⁷ del Evangelio de San Lucas que presenta a Jesús como el amigo de los pecadores. El eco de esta expresión se halla en el título del poema analizado anteriormente y también en el poema *Madeleine in Church*. Es aquí la misma María Magdalena la que nos habla,

¹²⁵ Mizejewski 1984: 285.

¹²⁶ Esta expresión a menudo se interpreta de manera errónea como *No me toques*.

¹²⁷ “Si este hombre fuera profeta, sabría quién es la mujer que lo toca y lo que ella es - ¡una pecadora!”

aunque no está muy claro quién es su interlocutor. Según Leighton, en el sueño de María, en un escenario pastoral de los campos en abril, Cristo se vuelve un niño en sus brazos: *The child for which I had not looked or ever cared, / Of whom, before, I had never dreamed*. La resurrección se ve reflejada en el sueño de la maternidad, el miedo de tocar se transforma en la dependencia física de un niño. Según Warner, con este poema Mew quería destacar la Segunda Persona de la Trinidad y a su aspecto humano antes que divino. Otra posibilidad sería considerar la figura del niño como un símbolo de creatividad. De esta manera, el poema, dotado de nuevo significado, podría hablar de las relaciones humanas que contrastan con la imaginación poética.

Un grupo de poemas agrupados bajo el título *Poems from France* en la edición *Collected Poems* de 1953 también trata de pecadoras, pero en un escenario distinto. Sabemos que Mew viajaba a Francia cuando podía y que, como destaca Warner, se sentía atraída por Francia y la Iglesia Católica. Una razón de esta gran fascinación de Mew podría buscarse en su deseo de representar la tensión entre la naturaleza pasional y secular de sus mujeres-pecadoras y “a powerful, parental Church forbidding and punishing the sexual fall”.¹²⁸ El poema *Monsieur qui passe* se abre con una imagen decadente, probablemente de un burdel, cuya atmósfera tan solo atisbamos brevemente en la segunda estrofa: *In my friend's rooms, bathed in their vile pink light*. El narrador es un hombre que solo está de paso, por lo que antes de definirlo cínico y cruel, como hace Jessica Walsh en su ensayo, podríamos decir que se trata de una persona indiferente, impaciente por deshacerse de este personaje femenino que le está contando algo. No sabemos qué se esconde detrás de esta confesión, pero es cierto que se trata de algo que *no one has ever guessed*. Como sugieren algunas interpretaciones de los estudiosos de Mew y su obra, el poema está construido sobre un malentendido; la mujer percibe a su interlocutor como si fuera un rescatador al que podrá hablar de su caída y obtener, quizá, la salvación y el perdón. Pero, se equivoca; el hombre la escucha con distracción, piensa solo en la belleza pasada, en el pelo de esta “desconocida”, ahora *turning yellow, getting old*. Su declaración sincera, en la que se intuye también la contemplación del suicidio, y su comportamiento extraño son para él señales de inestabilidad mental: De hecho dice: *The tale should end in some walled house upon a hill* trivializando así la desesperación de la mujer y creando una atmósfera de pesadilla. ¿A qué se refiere el hombre cuando menciona la casa amurallada sobre la colina? Conociendo los miedos de Mew, más que a un convento, el hombre alude al manicomio, el “mismo” que aparece en

¹²⁸ Mizejewski 1984: 297.

Ken (that red brick barn upon the hill) y *On the Asylum Road*. Mizejewski sostiene también que debajo del tono melodramático resuena el eco de la ira, que luego se manifestará abiertamente en *Madeleine in Church*. Esta ira, que es también el resultado de la exclusión de la protagonista de los ámbitos de la cultura, “is centered on male contempt for women and the female frustration of not being listened to, taken seriously, or addressed”.¹²⁹ Es, pues, legítimo hablar también de peligros dentro de tal sociedad, o hablar de la sexualidad femenina, o incluso nombrar los deseos femeninos, dado que jamás lograrán cumplirse.

En *Pécheresse*, la narradora espera impacientemente *down the long quay* a su amante que no volverá, y está dispuesta a sacrificar la poca paz espiritual que le queda para verlo una vez más antes de envejecer y morir. Los barcos extranjeros que a menudo llegan al amanecer y que están llenos de marineros buscan a las prostitutas: *A gold piece for a scarlet shame*, pero la narradora no se considera pecadora como las demás mujeres; su pecado es único y especial porque *I sold/My soul for love and not for gold*. El precio que paga por este acto lo podemos solo imaginar: acompañada por la soledad y la falta de consuelo que no encuentra dentro de la iglesia donde *Mary's heart is as frozen snow*, la narradora no encontrará ni comprensión ni apoyo en la gente local. En el poema *Saturday Market* tenemos la misma sensación. Entre el bullicio del mercado, donde uno puede comprar de todo: desde huevos, patos semimuertos y ramilletes de hierba hasta mujeres, la voz narradora aconseja a una figura femenina que aparece de repente en el tercer verso, que esconda *the read, dead thing* que lleva envuelto en su chal. Los críticos se inclinan generalmente a considerar que este objeto rojo representa el corazón de la narradora, un aborto o hasta una especie de histerectomía autoimpuesta a nivel figurativo¹³⁰, pero lo que casi asusta aquí es el narrador —el defensor del orden simbólico y de sus normas establecidas. En este mercado de sábado, rico en ofertas imaginables e inimaginables, la gente todavía no está preparada para algo semejante. El objeto extraño que la mujer mantiene bien agarrado contra su pecho atrae atención de todos. Y para que todo pase sin escándalo y para que se puedan silenciar las risas de fondo, el narrador aconseja a la mujer que mate y entierre “*la cosa*”. Sin entrar mucho en el significado alegórico del poema —en particular me refiero aquí a las ideas que Mew tenía en cuanto a la creatividad y que son elaboradas en mi análisis de su poema *Fame*— cabe destacar el contraste por el que Mew rechaza —y que a su vez teme— entre sexualidad / creatividad femeninas y el desdén y la

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 297.

¹³⁰ Walsh 2002:9.

humillación por parte de los defensores “puritanos” de las reglas sociales representados por la muchedumbre del mercado.

Sin embargo, la figura de María Magdalena pertenece a la tradición poética inglesa y está presente sobre todo en las obras de aquellas poetas que, a lo largo del siglo XIX, trataban la cuestión de la escasez o la riqueza de la experiencia emocional o sexual utilizando las imágenes de la monja por un lado, y de la prostituta por el otro. Como destaca Mezejewski, la época victoriana se servía de la imagen de la prostituta para promover la idea de pureza asexual de las mujeres “buenas”. El nombre de María Magdalena que llevaban muchas protagonistas de las novelas de la época se convirtió así en arquetipo de mujer cuyo destino era trágico pero redimible. Todas aquellas que, como evidencian Gilbert y Gubar, querían probar la pluma necesitaban trascender este ideal estético impuesto en el que la noción de mujer se configuraba dentro de una oposición binaria; un ángel o un monstruo. Y es precisamente aquí donde surge la originalidad de Mew, en demostrar que sus Magdalenas son castigadas no por su ingenuidad y simpleza, sino por su sensualidad.

Madeleine in Church es un estudio conmovedor de la soledad¹³¹ y un elaborado monólogo dramático que nos presenta, en doscientos veintidós versos organizados en catorce estrofas irregulares y un esquema métrico variable, “a strong, unrepentant, emotional, but insentimental Fallen Woman”.¹³² El poema habla del pecado y del arrepentimiento, pero también plantea los temas de la división entre lo espiritual y lo divino, y de la fragmentación y la alienación. Según Slattery, el poema abunda en contrastes: Madeleine rechaza el papel reservado a las mujeres, que promueve la división entre lo que se quiere y lo que se puede, conoce la virtud y todos los trucos necesarios para vivir una vida “honesta”, pero los repudia. El pensar en la juventud y la vejez, en el pasado y el presente atormenta a Madeleine cada vez que se mira al espejo o piensa en su madre; lo único que quiere es permanecer siempre con su cuerpo joven y bello. Denisoff sostiene que Mew en este poema ha puesto de manifiesto una intrínseca relación entre “on one hand, the gendered politics of religion and death and, on the other, a woman-centered economy of desire”¹³³, mientras que para Walsh se trata de analizar los temas de la corporalidad de la locura, del deseo prohibido y de la muerte¹³⁴.

¹³¹ Davidow 1960:229.

¹³² “una cortesana fuerte, impenitente, sensible pero nada sentimental”. ~ljk en Mizejewski 1984:287.

¹³³ “por un lado la política sexual de la religión y muerte, y por el otro, la economía del deseo centrada en las mujeres”. ~ljk en Denisoff 2000:8.

¹³⁴ Walsh 2002: 10.

Mew abre su poema con la imagen de Madeleine contemplando, en la oscuridad de la capilla lateral de la iglesia, la figura de un santo local de yeso. Por su monólogo-confesión descubrimos que Madeleine considera a Cristo demasiado divino y, por tanto, lejano; prefiere dirigirse a un santo anónimo, a alguien *more like my own clay*, ya que este, antes de volverse venerable, probablemente había llevado una vida mundana. Se identifica con la estatua también porque está *painted* como su cara. Mizejewski considera este un detalle que marca la originalidad de la poeta; por primera vez dentro de la tradición poética victoriana, una cortesana es representada en modo realista. En las obras de D.G. Rossetti o A.C. Swinburne por ejemplo, encontramos vírgenes erotizadas o mujeres fatales que nunca se quitan el maquillaje o admiten utilizar cosméticos. Sin embargo, revelándose a sí misma, Madeleine expresa su fe en el poder de la redención diciendo al santo que *anyone can wash the paint/Off our poor faces, his and mine!*. En la segunda estrofa descubrimos que Madeleine no es ninguna cortesana en el estricto sentido de la palabra, sino una mujer cuya sensualidad le sitúa fuera de las categorías socialmente aceptables de la esposa o soltera. Fue obligada a casarse con un tal Monty, *good as gold* con cara de santo que se volvió *blank and old* el día del divorcio. El exesposo le hace recordar a otros amantes que enumera con una mezcla de ternura y humor. Davidow sostiene que esta estrofa está llena de símbolos que aparecen en el material inconsciente: *Crowing like twenty cocks and grinning like a horse* sugiere múltiples traiciones junto con la connotación sexual que tiene la palabra inglesa *cock*. El caballo representa otro símbolo de deseo, intención, instinto e impulso. Más adelante, en la tercera estrofa, Madeleine habla de los árboles del Calvario:

The trees of Calvary are where they were,
 When we are sure that we can spare
 The tallest, let us go and strike it down
 And leave the other two still standing there.

(CMCP: 26)

El significado simbólico de talar el árbol más alto sugiere castración, vinculando de esta manera la sexualidad con la religiosidad. Davidow propone una posible interpretación de esta imagen, de modo que los árboles del Calvario podrían sugerir la salvación, pero solo a condición de que se arranquen de raíz los impulsos sexuales. Es una interpretación posible, pero que la misma Madeleine rechaza en los dos versos que cierran la tercera estrofa y que la muestran pesimista y amargada en cuanto a sus convicciones religiosas: *I, too would ask Him to*

remember me/If there were any Paradise beyond this earth that I could see. Todo el poema, en gran medida, se mueve según el movimiento circular; Madeleine contempla la figura del santo, se acuerda de su vida pasada, de las personas más o menos importantes, contempla, piensa sobre su vida y su alma, vuelve de nuevo al *poor saint with his tin-pot crown* y cierra el círculo invocando a Cristo. Es exactamente así como se abrirá la cuarta estrofa, con la invocación de Cristo que continuará en la estrofa siguiente. En las palabras que Madeleine dirige a la cruz, se mezclan sutilmente “light and darkness...beauty and ugliness”¹³⁵, desesperación y rebeldía.

But, up there, from your still, star-lighted tree
 What can You know; what can You really see
 Of this dark ditch, the soul of me!

(CMCP: 26)

La métrica regular que imita la oración junto con las rimas finales (resulta muy convincente la repetición de la palabra “*you*” en cada verso), debería sugerir arrepentimiento, pero no es así. Madeleine es casi sarcástica y, sabiendo que no podrá salvarse sin sacrificio, se justifica con: *We are what we are* y cuenta su historia. El recuerdo de la joven e inquieta muchacha funciona como contraste al inmóvil y mudo Cristo de la estrofa anterior. Madeleine ha nacido para vivir a través de sus sentidos. Ya desde que era *half a child* no podía estarse quieta (esto recuerda a *but I, so wild,/Your disgrace with the queer brown face...* del poema *The Changeling*), gozaba del olor intenso de varias flores, del perfume de su propio pelo, pensando en sus manos *about me anywhere*. En vez de rogar perdón y buscar la unión con el divino ella se preocupa solo por las cosas terrenales, por todo que concierne la vista, el sonido y el tacto (*voice of musk, music, sight, scent*). En su confesión no hay una progresión lógica; ella pasa de un tema al otro por medio de la técnica de asociación, al tiempo que la extensión variable de los versos sirve para reforzar sus diferentes estados de ánimo. En una de tantas cartas que escribió a lo largo de su vida, Charlotte Mew rogaba a Harold Monro¹³⁶, responsable de la publicación del manuscrito *The Farmer's Bride*, que respetase donde fuera posible la longitud de sus *abnormal lines*. Dado que muchos de ellos superaban las veinte sílabas, Monro tuvo que publicar la primera colección de poemas: “in a format in which the pages were so wide that they looked, most distinctively, almost square”.¹³⁷ En este poema los versos se alternan desde dos hasta doce pies y evidencian

¹³⁵ Davidow 1960:234.

¹³⁶ La carta del 6 de enero del 1915, en Davidow 1960: 315.

¹³⁷ “en un formato cuyas páginas estaban tan largas que parecían, inconfundiblemente, casi cuadradas.” ~ljk en Bristow 2009:271.

la modernidad de Charlotte¹³⁸, aunque en la exclamación de Madeleine: *Oh! I know virtue* sentimos el eco de las voces de otras cortesanas como la de Augusta Webster¹³⁹ de su largo monólogo *Castaway* o de *Magdalen* de Amy Levy¹⁴⁰. A diferencia de sus predecesoras, a Mew no le interesa tanto la sociedad que practica la doble moral, sino la confrontación espiritual entre Madeleine y Cristo.

Cuando se dirige al crucifijo Madeleine no espera ninguna respuesta. Cristo aquí tiene la función del oyente silencioso necesario, como ya se ha mencionado anteriormente al referirnos el monólogo dramático. Joan Slattery sostiene que este poema es un ejemplo de lo que Matthew Arnold llamó “the dialogue of the mind with itself”.¹⁴¹ Madeleine rechaza la dicotomía cristiana del cuerpo y del espíritu y defiende la pasión porque está en su naturaleza:

I think my body was my soul,
And when we are made thus
Who shall control
Our hands, our eyes, the wandering passion of our feet,
Who shall teach us
To thrust the world out of our heart.

(CMCP: 27)

Estos versos nos muestran una vez más la influencia de D.G. Rossetti. *I think my body was my soul* que recuerda mucho a *her mouth became her soul* del *Soneto XLV Secret Parting*. Para Mizejewski, en el soneto de Rossetti es la experiencia sexual la que une el alma con el cuerpo y hace que de ahí surja la experiencia espiritual. Para Madeleine, esta unión tiene lugar *a priori*; es la causa, no el resultado de la experiencia sexual. Con su declaración: *we are made thus* defiende el estilo de vida que lleva y que le parece normal, a diferencia de lo que exige la religión: *to thrust the world out of our heart* que lo considera poco natural.

En la sexta estrofa Madeleine recuerda otro momento importante de su pasado que guarda relación con su madre. El miedo al envejecimiento lo expresa comparando la cara de su madre

¹³⁸ La poesía española se basa en el número de sílabas por verso y no en el número y tipo de “feet” (pies) por línea como la poesía inglesa.

¹³⁹ Augusta Webster (1837-1894) fue una poeta, dramaturgo, ensayista y traductora inglesa. Sus más famosas poemas incluyen tres largos monólogos dramáticos pronunciados por mujeres como: *A Castaway*, *Circe*, y *The Happiest Girl In The World*.

¹⁴⁰ Amy Levy (1861-1889) escribió dos novelas y varios volúmenes de poesía en las que explora la evolución del papel de la mujer victoriana.

¹⁴¹ Slattery 1993:57.

de joven –recordando un retrato suyo colgado en la pared– y la cara de su madre casada ya transformada en una máscara, parecida a una hoja muerta. Aquí, y en la estrofa anterior, no solo está Madeleine sometiendo a crítica el matrimonio y los preceptos morales impuestos por una sociedad conservadora como virtud, templanza, fidelidad y maternidad, sino que también introduce también el concepto del paso del tiempo, que es particularmente cruel con todos aquellos que disfrutaban la vida a través de los sentidos. La transitoriedad de la belleza y, por consiguiente, del placer, la aterrorizan. Siendo no más *precisely twenty-two*, y sabiendo que en un cierto sentido *tout se paie*, Madeleine se asusta. Envejecer para ella significa morir y, dadas las circunstancias, morirá en soledad. Probablemente su visita a la iglesia tiene más que ver con su necesidad de hablar con alguien que con su deseo de pedir perdón. Efectivamente, en la siguiente estrofa Madeleine se muestra de nuevo rebelde: ¿qué pasará con toda la gente que conoce y que no se comportó como debería? ¿Su padre, la portera del colegio de monjas, *that poor, fair boy*, tal vez uno de sus novios que se suicidó? ¿El ajuste de cuentas *in some serene eternity* será igual para todos o pagarán solo los sensualistas?

Al hilo de este pensamiento, Madeleine, en la estrofa siguiente, se lanza contra “very terms and metaphors which are supposed to bring “peace” to the faithful: God as shepherd, the faithful sheltered in his wings”¹⁴². El regreso del cordero descarriado hacia su rebaño es expresado a través de la parodia de la parábola del Buen Pastor. Si Jesús es el verdadero Pastor bueno y generoso que conoce nuestros nombres, nuestras características, nuestra historia y que nos ama, ¿por qué nos reduce a la nada antes de dejar que nos acerquemos a Él? ¿Si Sus brazos están llenos de *broken things* podemos nosotros, entonces, estar seguros bajo sus alas? Penelope Fitzgerald escribe que una editorial de Clerkenweel rechazó la publicación de este poema porque lo consideró “so scurrilous and offensive as to pass the limit of decent controversy and to outrage any Christian feeling”.¹⁴³ Madeleine no quiere Su protección porque esto presupone un sacrificio y ella no está dispuesta a privarse de nada; significa olvidar la pasión y los deseos en nombre de una vida pasiva *like any flock of baa-ing sheep*. No quiere salvación eterna, solo un cuerpo siempre joven, sus perfumes, sus joyas y todo lo material que ha conocido a lo largo de su vida. Se deja llevar por la imaginación y unos momentos después desvía sus pensamientos: el gris de la iglesia le asusta, no hay nadie en este lugar tranquilo con quien hablar, la visión de su propia muerte le hace exclamar:

¹⁴² “las mismos términos y metáforas que se supone que deberían llevar la paz a todos los fieles: Dios como pastor, el creyente protegido bajo sus eternas alas”. ~ljk en Mizejewski 1984: 292.

¹⁴³ “tan calumniosa y injuriosa que sobrepasa los límites de la controversia aceptable y ofende los sentimientos de cada cristiano”. ~ljk en Fitzgerald 1984: 157.

There must be someone. Christ! there must,
Tell me there will be someone. Who?
If there were no one else, could it be You?

(CMCP: 29)

En las últimas estrofas Madeleine repasa la conversión de su antecedente bíblica María Magdalena, no sin antes ofrecernos su visión de lo ocurrido. Los críticos están de acuerdo en que Mew aquí va directo al corazón del mito; su Madeleine, a diferencia de lo que enseña la tradición católica, cree que María no tuvo que renunciar a su vida mundana y a silenciar sus deseos. Más bien es Cristo quien, no pudiéndolos destruir, los asume, mostrando así su piedad y ofreciendo a María un modo de canalizar su pasión. Con *You can change the things for which we care, / But even You, unless You kill us, not the way* ella intenta legitimar sus deseos de la misma manera como debía hacerlo la poeta, que a lo largo de toda su vida buscó una justificación para sus miedos y sus deseos, los cuales, en aquella época, eran vistos como perversos e inapropiados¹⁴⁴. Madeleine junta la paz interior con la pasión, algo que es absolutamente imposible en la religión tradicional y se pregunta, en la undécima estrofa, si lo que se siente es parecido a *the kiss that once I knew / The only one that I would care to take*. El recuerdo repentino de uno de sus amantes, con el que durmió *head by head... / the whole night through* representa la única forma de amor que conoce, el único momento cuando experimentó pasión y conciliación a la vez. Sin embargo, sus conflictos internos no podrán resolverse, ya que Cristo jamás se le aparecerá de forma física. Ella cree que la redención es posible solo a través del contacto y, más que evidenciar su resignación, la repetición del *we are what we are* sirve a Madeleine como un estímulo para aceptarse y, lógicamente, ser aceptada. La armonía de cuerpo y espíritu escondida debajo de la imagen del sueño que *neither life / nor death nor any other thing can take away* podría interpretarse como su intento de reconciliar el amor espiritual y el amor terrenal o, en el mejor de los casos, situarlos en la misma escala de intensidad.

La última estrofa se centra otra vez en el pasado y en la visión que Madeleine tenía de Cristo cuando frecuentaba el colegio de monjas. Mudo, distante, inmóvil e intocable, entonces como ahora, Él no cumple con las expectativas de Madeleine y la deja como al principio del poema: turbada y desorientada. Según Mizejewski, situándola dentro de una iglesia, Charlotte Mew quiso que Madeleine se enfrentara “not just her Creator, but her creators, the religious and

¹⁴⁴ Walsh 2002: 12.

moral institutions energizing the Fallen Woman myth”.¹⁴⁵ Para Leighton, se trata probablemente de una de los últimos poemas sobre “mujeres deshonestas” castigadas por su pasión, mientras que el personaje de Madeleine es uno de los últimos, en este contexto, que representa todo lo que es “forbidden, denied or divided in the self”.¹⁴⁶ Contrariamente a lo que sostiene Leighton, Kathleen Bell, en su ensayo, afirma que la figura de la prostituta también interesaba a los poetas modernistas, sobre todo a T.S.Eliot que llenaba sus obras con descripciones de “unchaste sexual encounters”.¹⁴⁷ Al comparar las obras más significativas de Eliot y Mew, Bell encuentra que existen como mínimo tres puntos que caracterizan la literatura modernista y que ligan a ambas. Estos son: los intervalos, la fragmentariedad y la coherencia subyacente. En cuanto a la poesía de Mew, el primer punto se refiere a las interrupciones en la progresión lógica (*Madeleine in Church*, por ejemplo, está llena de saltos en las explicaciones, de declaraciones que terminan con guiones de modo que el lector siempre tenga la sensación de que algo queda no dicho u ocultado). La fragmentariedad se refiere a sus personajes; ellos son a menudo marginados, rechazados por la sociedad, alienados por los acontecimientos o simplemente por lo que son (Madeleine es el perfecto ejemplo del segundo caso). En cuanto a la coherencia, por debajo de la técnica del flujo de consciencia, que permite plasmar el carácter huidizo y fragmentario del pensamiento de los personajes retratados por Mew, corre oculto un hilo conductor, un significado que jamás entenderemos por completo, porque, como escribe Collard, todo en sus obras está “heavily charged with meaning of another realm than ours”.¹⁴⁸

¹⁴⁵ “no solo a su Creador, sino a sus creadores – las instituciones religiosas y morales que fomentaron el mito de la meretriz”. ~ljk en Mizejewski 1984:296.

¹⁴⁶ Leighton 1992: 286.

¹⁴⁷ Bell 1997:16.

¹⁴⁸ Keeling 1930: 501.

CAPÍTULO 2
KARIN BOYE

2.1. Suecia en la época de Karin Boye

El inicio del siglo veinte acoge en la literatura sueca una gran variedad de tendencias literarias: desde la narrativa proletaria, el expresionismo, la novela burguesa, la crítica social y el realismo socialista hasta los relatos sobre la desintegración del Estado de Bienestar y la fragilidad del individuo. La poesía de esa época no se limita solo a algunos nombres destacados, es, al contrario, variada, polifacética y llena de autores. Dado que aún se sabe bastante poco de ellos y que las traducciones son difíciles de encontrar o no existen, solo aquellos lectores que conocen el sueco u otro idioma nórdico, y que son capaces de leer sus obras en lengua original pueden plenamente apreciar a dichos autores¹⁴⁹. El objetivo de este subcapítulo es analizar el contexto histórico-literario que marcó la trayectoria y la evolución creativa de Karin Boye, así como poner de manifiesto algunos nombres y las características más importantes de la producción literaria durante los primeros cuarenta años del siglo veinte.

2.1.1. La nueva Suecia y la literatura

A principios del siglo XX Suecia experimentó algunos cambios importantes, sobre todo en materia de política económica, social y laboral. De un país pobre, en el que a mediados del siglo XIX el noventa por ciento de la población vivía de agricultura y del que alrededor de un millón de habitantes había emigrado a América del Norte, Suecia se transformó en un Estado de Bienestar que, ya alrededor de 1910, se caracterizaba por la industrialización y sus numerosas innovaciones técnicas¹⁵⁰. Este rápido progreso se debe principalmente a las numerosas reformas sociales que el gobierno, de mayoría liberal, introdujo durante el reinado de Óscar I¹⁵¹, entre las que destacan la educación universal (1842), la libertad de prensa y la liberación del comercio exterior (1846), así como las leyes sobre la igualdad del hombre y la mujer en materia de derecho sucesorio (1845), los derechos de la mujer soltera (1858) y una mayor libertad religiosa (1860). Asimismo, fueron los años en el que emergieron nuevos movimientos sociales como el anti-alcoholista, el feminista y, principalmente, el obrero. Este último creció en importancia con la industrialización y se plasmó en la fundación del Partido Socialdemócrata en 1889.

¹⁴⁹Los poemas de Karin Boye, que es sin duda una de las autoras más importantes del país, están en su totalidad traducidos solo en inglés. Es posible encontrar traducciones de algunos poemas seleccionadas en italiano y español.

¹⁵⁰Algulin 1989:175.

¹⁵¹Óscar I (1799-1859) fue rey de Suecia y de Noruega. De talante liberal, fue ferviente defensor de los intereses escandinavos. Considerado hábil diplomático, fue requerido para arbitrar en conflictos internacionales delicados, como el de Gran Bretaña, Alemania y E.E.UU. respecto a Samoa (1889-1899); o el conflicto angloamericano de Venezuela en 1897.

El acceso de la socialdemocracia al gobierno dio como resultado una política que se propuso la creación de consensos para llevar adelante las más importantes reformas sociales, incluyendo fondos de jubilación pública, educación gratuita, servicio médico público y gratuito, así como imponer el Estado de Bienestar, caracterizado por una fuerte intervención pública en la vida económica del país y un sistema de seguridad y apoyo social que pretendía asegurar una vida amparada por la sociedad «desde la cuna hasta la tumba». Un acuerdo de importancia capital para lograr tal objetivo se dio en 1938 en Saltsjöbaden, cuando el empresariado y la clase obrera acordaron dirimir sus diferencias pacífica e institucionalmente. El pacto simboliza el nacimiento del *Modelo Sueco*, que se mantuvo, sin mayores cuestionamientos, hasta 1976, cuando la socialdemocracia perdió las primeras elecciones.

Aunque, durante la primera parte de los años veinte, Suecia y el resto de Europa, fueron duramente golpeadas por la Depresión, hacia los años treinta Suecia recuperó cierta prosperidad económica. Entre 1925 y 1929, la producción industrial creció de 35%, sobre todo gracias a la racionalización y el uso de las técnicas modernas. La urbanización siguió aumentando a costa de la población campesina que trabajaba la tierra. Durante la Segunda Guerra Mundial, en la que Suecia no participó, las rutas comerciales fueron cortadas, lo que provocó una gran falta de alimentos en el país. La crisis alimenticia sentó un precedente de proteccionismo a la producción agrícola (por razones estratégicas de seguridad) que se mantiene hasta hoy en día. La política de neutralidad de Suecia durante los años de guerra se mantuvo, pero al precio de que permitiera el traslado por territorio sueco de aproximadamente un millón de soldados alemanes para invadir y ocupar Noruega. Asimismo, miles de suecos se ofrecieron como voluntarios para defender a Finlandia cuando esta fue atacada por los rusos en 1939 proporcionando también apoyo logístico. Al final de la Segunda Guerra Mundial, Suecia tomó ventaja de su infraestructura industrial intacta, su estabilidad social y sus recursos naturales para expandir su industria y apoyar la reconstrucción de Europa. Esto estimuló el auge económico que permitió el rápido desarrollo del Estado de Bienestar sueco en los años cincuenta y sesenta.

En cuanto a la literatura sueca, en la primera mitad del siglo XX encontramos una gran variedad de corrientes, temas y preocupaciones que, según Brandell,¹⁵² van desde el

¹⁵²Brandell 1958:7.

Simbolismo y el Realismo hasta la narrativa proletaria, y desde los *Tiotalisterna* y *Tjugotalisterna* (los escritores de los años diez y veinte que no pertenecían a ninguna corriente o escuela) hasta los autores del grupo socialista Clarté. Aunque Brandell no profundiza en ello, cabe destacar los dos grandes autores, cuyas obras, escritas a los finales del siglo XIX, contribuyeron de manera decisiva a formar los escritores emergentes: se trata de August Strindberg (1849-1912) y Selma Lagerlöf (1858-1940). August Strindberg, a menudo considerado el líder del movimiento Modernista, produjo una gran cantidad de novelas, narraciones breves, poemas, ensayos y sátiras, pero es conocido principalmente en otros países por su dramaturgia. Los críticos dividen la obra de Strindberg en dos etapas bien diferenciadas. La primera de ellas, denominada naturalista por contraposición al Romanticismo predominante en la literatura sueca del momento, tiene su mejor exponente en *Röda rummet* (El salón rojo, 1879), una sátira sobre las instituciones de su país. También pertenecen a esta etapa *Fadren* (El padre, 1887), *Fröken Julie* (La señorita Julia, 1888) y *Fordringsägare* (Acreedores 1888-1889). *Inferno* (1897), de carácter autobiográfico, en la que el autor describe el periodo en el que estuvo mentalmente incapacitado y que inaugura una segunda etapa influida por movimientos como el simbolismo o el expresionismo y por sus creencias religiosas. También forman parte de este periodo denominado expresionista *Ett drömspel* (El sueño, 1901) y *Spöksonaten* (La sonata de los espectros, 1907), entre otros dramas, destacando además la trilogía *Till Damaskus* (Camino a Damasco, 1898-1904) y *Dödsdansen* (La danza de la muerte, 1900). De su producción novelística cabe destacar *Götiska rummen* (Habitaciones góticas, 1900) y *Svarta fanor n* (Banderas negras, 1905). Sus obras completas, que comenzaron a publicarse en 1981, ocuparán, según los cálculos, un total de 75 volúmenes.

Selma Lagerlöf, aparte de ser la primera escritora en obtener un Premio Nobel de Literatura en 1909 y la primera mujer que ingresó como miembro de la Academia de la Lengua Sueca en 1914, escribió una gran cantidad de novelas y narraciones breves sobre la vida cotidiana y la historia de su país. Se caracterizó por su estilo sencillo y comprensible, que iba dirigido al público infantil, en el cual mezclaba aspectos míticos y fantásticos con aspectos morales y realistas. Su primera obra, que es al mismo tiempo su novela más célebre y popular, *Gösta Berlings Saga* (La saga de Gösta Berling), aparece en 1891; en ella describe un año crítico en la vida de una comunidad de Värmland. Ciertos viajes realizados a Italia y Oriente próximo le proporcionan la atmósfera siciliana popular de *Antikrists mirakler* (Los milagros del Anticristo, 1897), y otra obra más extensa y con mayores empeños, publicada en dos volúmenes, titulada

Jerusalem (Jerusalén, 1901-1902). El más conocido de sus libros en todo el mundo es sin duda *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (El maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia), escrito entre 1906 y 1907 por encargo de la Dirección de Enseñanza Primaria para fomentar la enseñanza de la geografía de Suecia. En la década de 1920, publicó la trilogía *Löwensköldska ringen* (El anillo de Löwensköld, 1925), *Charlotte Löwensköld* (1925) y *Anna Svärd* (1928), crónica familiar en la cual lanza una sonda psicológica a gran profundidad.

La generación de los escritores realistas de los años 1910-20 según Algulin “provided a many – faceted, sociological panorama of contemporary Swedish society, a broad social analysis ranking right across the political spectrum and from the still existent upper-class to the rising lower class”¹⁵³. En otras palabras, el fin del poder aristocrático y el arribismo de los nuevos ricos fueron el tema central de las novelas de, respectivamente, Sven Lidman (1882-1960) y Sigfried Siwertz (1882-1970), este último, según Brandell, un “*spirituelle och klarögde livsiakttagaren*”¹⁵⁴. Lidman comenzó a ejercer su carrera literaria como poeta, publicando poemarios *Pasiphaë* (1904), *Primavera* (1905), *Källorna* (1906), y *Elden och altaret* (1907). Más tarde se dedicó a escribir novelas –destacan *Köpmän och krigare* (1911), *Tvedräktens barn* (1913), y *Det levande fäderneshuset* (1916)– y durante muchos años fue considerado uno de los mejores escritores del país. Tras un divorcio doloroso en 1917 se refugió en la religión dedicándose a la mística de inspiración católica y a la traducción de las Confesiones de San Agustín. Sigfrid Siwertz también debutó como poeta publicando en 1905 el poemario *Gatans drömmar* y un año más tarde *Den unga lönnen*. Durante una estancia en París, en 1907, entró en contacto con la filosofía de Henri Bergson, cuya influencia se reflejaría en sus obras para niños *Mälarpirater* de 1915 y *Saltsjöpirater* de 1931. Siwertz es el mejor observador de la sociedad, de sus costumbres y convenciones; la novela *Selams* de 1920, que ofrece una imagen satírica de la nueva aristocracia adinerada y de su existencia mundana y emocionalmente fría, y la colección de relatos cortos *Reskamraterna* de 1930, se cuentan entre las mejores obras de la literatura sueca moderna.

Los valores de la clase media, la condición de vida del proletariado y de los obreros así como la posición de mujeres se pueden apreciar respectivamente en las novelas de Gustaf Hellström (1882-1953), Martin Koch (1882-1940), Elin Wägner (1882-1949) y Maria Sandel (1870-1927). Como corresponsal para varios periódicos escandinavos, Hellstrom vivió en París, Londres y

¹⁵³Algulin 1989:175.

¹⁵⁴“un observador agudo y espiritual”.~ljk en Brandell 1958:50.

Nueva York, las ciudades que formarán la base de gran parte de sus primeras novelas. Sin embargo, sus obras principales tratan de temas suecos. Así, su obra maestra, *Snörmakare Lekholm får en idé*, de 1927 es una crónica familiar que abarca tres generaciones de la vida en una ciudad de guarnición provincial. Escribió también una autobiografía de ficción titulada *Stellan Petreus: en man utan humor* (1921 – 1952). El escritor naturalista Martin Koch fue el primero entre los "autores proletarios" que impresionó profundamente a los lectores suecos. Koch provenía de una familia de clase medio baja, trabajó como ayudante de obrero, estudió arte, y fue activo en la Logia de Buenos Templarios. Entre sus novelas proletarias destacan *Arbetare* de 1912, y *Guds vackra värld* de 1916, esta última, de clara inspiración dostoevskiana, es un retrato del submundo del crimen y de las cárceles y una de las novelas más impactantes de su tiempo¹⁵⁵. La producción literaria de Elin Wägner –la biógrafa de Selma Lagerlöf y la segunda mujer en ingresar en la Academia Sueca– comprende novelas, narraciones breves, biografías y estudios sobre diversos temas sociales y políticos. Activista incansable en el movimiento feminista, Wägner colaboró con la agrupación *Folgestadgruppen*, una especie de escuela popular para mujeres, con la intención de instruir las en materia política y cuyas ideas se asentaban en las de Fredrika Bremer (1801-1865) –novelista y pionera en la defensa de los derechos de la mujer en Suecia. En sus novelas, *Norrullsligan* (1908), *Släkten Jerneploogs framgång* (1916) y probablemente la más conocida, *Asa-Hanna* (1918), Wägner retrató mujeres de estratos sociales diferentes o afrontó los problemas morales de la sociedad rural. Como destaca Algulin, maternidad, pacifismo y fe son los tres principios fundamentales que construyen su visión personal sobre hombre y su existencia¹⁵⁶. Maria Sandel, también feminista y una activa socialdemócrata, fue autora de seis obras publicadas durante las tres primeras décadas del siglo XX. Las tres primeras, la colección de cuentos *Vid Svältgränsen*, y las novelas *Familjen Vingé* y *Virveln* de 1913 son melodramas sociales que giran en torno a las amenazas, en gran parte sexuales, que afrontan las mujeres en las grandes ciudades, mientras que en las novelas posteriores *Häxdansen* (1919), *Droppar i folkhavet* (1924) y *Mannen som resten sig* (1927) muestra un estilo más evolucionado con personajes más complejos y completos. Sandel buscó inspiración en las novelas de Charles Dickens y Martin Koch, de modo que la moral de sus libros refleja la que predominaba en el movimiento obrero de la época, es decir, luchar contra los instintos primarios y lograr autocontrol, educación y dignidad.

¹⁵⁵Algulin 1989:176.

¹⁵⁶Tbíd., p. 176.

Otro gran retratista de la sociedad sueca, sobre todo de los pueblos de la Suecia central, fue Hjalmar Bergman (1883-1931), prolífico novelista, cuentista y dramaturgo. La realidad representada en sus obras casi siempre es transformada “into a comic or tragic, high-spirited or ghostlike theatrical world”¹⁵⁷ y algunos de sus personajes, la mayoría inspirados en personas reales de su región natal, se han convertido en auténticos prototipos. Creó una ciudad imaginaria, Wadköping, que aparece en sus novelas *Markurells i Wadköping* (Los Markurell de Wadköping, 1919) y *Farmor och Vår Herre* (La abuela y Nuestro Señor, 1921). Los críticos no han dejado de señalar la influencia que la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud ha ejercido en sus obras, sobre todo en su novela *Chefen fru Ingeborg* (La señora Ingeborg, 1924). Como dramaturgo destacó por su teatro experimental.

Otro cultor de la fantasía y del clima onírico¹⁵⁸ que funciona como telón de fondo en sus representaciones de las preocupaciones metafísicas modernas es Pär Lagerkvist (1891-1974), ganador del Premio Nobel de Literatura en 1951. Con este autor polifacético, el Modernismo y, más precisamente, la Vanguardia francesa, penetraron en la literatura sueca, siendo la publicación de su manifiesto modernista *Ordkonst och bildkonst* (Arte de la palabra y arte plástico, 1913) y de su primera antología poética *Ångest* (Angustia, 1916) el centro de su producción. Tanto en su obra en prosa como en sus versos, Lagerkvist aborda cuestiones existenciales cruciales, como la existencia de Dios y el significado de la vida. En dicho manifiesto, *Ordkonst och bildkonst*, lo que defiende son “pensieri semplici e sentimenti elementari di fronte all’eterne forze della vita”.¹⁵⁹ Entre sus otras obras destacan *Onda sagor* (Historias malignas, 1924), *Sybillan* (La Sibila, 1956) y principalmente –quizás sus tres mejores relatos– *Dvärgen* (El enano, 1944), *Bödeln* (El verdugo, 1933) y *Barrabás* (1950), novela que versa sobre la vida del personaje bíblico que unifica adecuadamente la reflexión existencial con el sentimiento de culpa que arrastra por haber sido liberado de la crucifixión en lugar de Jesucristo.

Paralelamente al Modernismo, se desarrolla en Suecia una corriente literaria que no se presenta en otros países escandinavos o europeos.¹⁶⁰ Se trata del movimiento de los autores proletarios y autodidactas, que a la novela realística sueca, con sus verdaderas experiencias de la vida en

¹⁵⁷Ibíd., p. 178.

¹⁵⁸Lagerkvist 1995:5.

¹⁵⁹Gabrielli 1969:LI.

¹⁶⁰Ciaravolo 2005.

los pueblos, dieron “a new direction and a deepened social perspective”¹⁶¹ En estas novelas y cuentos, que a menudo se acercan a las formas épicas, colectivas y autobiográficas (de hecho Algulín les llama *Agrarian Epic*), se introduce por primera vez al lector en los temas del trabajo manual, la pobreza, la emigración y otros. Los exponentes más importantes de esta corriente son Vilhelm Moberg (1898-1973), Ivar Lo-Johansson (1901-1990), Eyvind Johnson (1900-1976) y Harry Martinson (1904-1978). Moberg es más conocido por su serie de cuatro novelas *Utvandrarna* (Los Emigrantes), escritas a lo largo de diez años, entre 1949 y 1959, donde describe a una familia sueca de Småland, emigrada a Minnesota, Estados Unidos, a mediados del siglo XIX. La originalidad de Moberg se refleja en su modo de tratar el tema definido como “authentic and documentarily well-grounded”¹⁶², ya que, a lo largo de medio siglo, la emigración a América del Norte, durante la cual abandonaron el país más de un millón de suecos, fue un problema de enorme proyección social. En su autobiografía *Soldat med brutet gevär* (Soldado con fusil roto, 1944) manifiesta la importancia de dar voz a los analfabetos y a los socialmente maltratados. Este punto de vista se refleja también en su obra, *Historia de Suecia I-II* (Min svenska historia, berättad för folket, I-II, 1970-1971). Ivar Lo-Johansson, el principal representante de la *statarskolan* (escuela literaria campesina), aborda en sus obras los problemas de la clase obrera en el estilo realista-naturalista de Zola, Tolstoi e Gorki. Por su empeño en defender a los más débiles (el proletariado, los campesinos, los gitanos etc.) a menudo es considerado como el alma de la Suecia popular y socialista¹⁶³. A mediados de la década de 1930 publica dos volúmenes de cuentos, *Statarna III* (1936-1937), y la novela *Jordproletrerna* (Proletarios de la Tierra, 1941) en los cuales proporciona al lector una descripción detallada y realista de la situación de los campesinos sin tierras suecos, conocidos como *statarna*. El conflicto entre el individualismo y el colectivismo aparece en su ciclo autobiográfico de ocho novelas de la década de 1950, con *Analfabeten* (Los analfabetos, 1951) como primero y *Proletärförfattaren* (El escritor proletario, 1960) como el último volumen de la serie. Su coetáneo y también autodidacta Eyvind Johnson, premio Nobel de Literatura en 1974, mezcla en sus obras el realismo proletario y las técnicas modernas, siendo así el primero en introducir en la literatura sueca el monólogo interior a la manera de Joyce. Su contribución más importante a la literatura sueca y mundial es la trilogía *Krilon* sobre el homónimo agente inmobiliario Johannes Krilon. Escrita en un estilo alegórico, *Krilon* es tanto “a timeless document about

¹⁶¹Algulín 1989:191.

¹⁶²Ibid., p. 194.

¹⁶³Ciaravolo 2005.

man's will to fight for his humanity”¹⁶⁴ cuanto la denuncia de la pasividad sueca durante los años de la guerra. Otras novelas como *Stad i mörker* (La ciudad en tinieblas, 1927), *Minnas* (Recordar, 1928), y *Kommentar till ett stjärnfall* (Comentario a la caída de una estrella, 1929), por mencionar algunas, se basan todas en una crítica amarga de la sociedad burguesa y contienen agudas indagaciones psicológicas.

El poeta y novelista Harry Martinson, que compartió el Premio Nobel de Literatura con el anteriormente mencionado Ivar Lo-Johansson, fue también un estudiante de la vida, de orígenes humildes. Tras pasarse años navegando por el mundo, se estableció definitivamente en Suecia empezando a publicar, primero volúmenes de poesía, para arribar finalmente a la novela, en gran parte autobiográfica. Destacan el libro de viajes *Resor utan mål* (Viajes sin rumbo, 1933) y el autobiográfico *Nässlorna blommar* (Las ortigas florecen, 1935). Como poeta modernista se consagra publicando, junto con otros cuatro poetas suecos de los que se hablara más adelante, once poemas en la antología poética *Fem unga* (Cinco jóvenes, 1930). El grupo literario homónimo que se formó en el mismo año rechazaba cualquier forma de tradicionalismo en la literatura a favor del “primitivismo”. Los críticos afirman que los personajes de sus obras, a menudo presentados como libres aunque desarraigados, sirven al autor para criticar la sociedad y los aspectos represivos y destructivos de la época moderna¹⁶⁵, lo que el mismo autor confirmará con su obra más famosa, la epopeya lírica *Aniara*, publicada en 1956. Compuesta por un ciclo de 103 poemas, *Aniara* narra sobre el viaje de una nave espacial que escapa de la Tierra destruida por una explosión nuclear. A los ocho mil sobrevivientes, en la nave ya arrastrada fuera de curso, no les queda más que aguardar su propia aniquilación, “the nirvana ascent into an unknown universe”.¹⁶⁶

2.1.2. La poesía modernista

Los críticos están de acuerdo en sostener que en la poesía modernista escandinava se pueden distinguir dos fases; la primera, que abarca el periodo de la Primera Guerra Mundial; y la segunda, que comienza en los años treinta del siglo XX. Según Algulín, los varios movimientos y autores dentro de la corriente Modernista comparten algunas características comunes que, en términos generales, pueden resumirse en los siguientes puntos: la experimentación con nuevas formas, la ruptura con las tradiciones poéticas del pasado y la

¹⁶⁴Algulín 1989:202.

¹⁶⁵Ciaravolo 2005.

¹⁶⁶Algulín 1989:234.

búsqueda de nuevos caminos estéticos. En cuanto a las ideas, no obstante, es difícil hablar de un Modernismo escandinavo unificado, ya que, por un lado, incorpora varios *ismos* europeos y, por el otro, no siempre los autores utilizan los susodichos elementos en sus obras¹⁶⁷. Sin duda, la nueva condición del hombre moderno, marcado por la Gran Guerra, exigía nuevas formas de expresión que se concretan, ante todo, en los significativos cambios de la estructura formal y temática de la poesía, tanto la europea como la escandinava. Las figuras más importantes que contribuyeron a la introducción del Modernismo en Suecia proceden de la Finlandia de lengua sueca, de Edith Södergran y sus seguidores, aunque no pueden omitirse las aportaciones de Bo Bergman y Vilhelm Ekelund, así como los anteriormente mencionados Pär Lagerkvist y Hjalmar Bergman.

Apreciado por sus contemporáneos y actualmente poco conocido en su país natal, Bo Bergman (1869-1967) empezó su carrera de novelista, poeta y crítico literario y teatral como representante de la *flâneurliterature*¹⁶⁸ para luego pasar a ser uno de los mayores defensores de la poesía de la naturaleza. En el centro de su atención poética se encuentra a menudo la ciudad de Estocolmo, que el poeta, en su peregrinar, observa con melancolía e inquietud. En su primer volumen de poemas, *Marionetterna* (Las Marionetas, 1903), cuyo título se refiere a “una condizione esistenziale dell’uomo interpretata alla luce del crollo delle illusioni metafisiche, del nichilismo e dello scetticismo”¹⁶⁹ predomina la concepción fatalista del individuo moderno y el tono melancólico, mientras que sus obras posteriores, en particular sus últimos tres volúmenes de poesía: *Trots allt* (1931), *Gamla gudar* (1939) y *Riket* (1944), surgen a partir del descontento provocado por la situación política en Europa de su época.

Vilhelm Ekelund (1880-1941) es sin duda el poeta más importante de esta primera corriente modernista en Suecia. Sus primeros poemas se inspiran en su tierra natal, la región de Scania en el sur de Suecia, y fue también el primero en introducir el verso libre y en valerse de la poesía clásica y romántica alemana consagrada por Hölderlin. Ekelund escribe todos sus libros de poemas, entre los que figuran *Melodier i skymning* (Melodías crepusculares, 1902) y *Dithyramber i aftonglans* (Ditirambos a la luz del atardecer, 1906), en poco tiempo, para dedicarse posteriormente a los ensayos poéticos y los aforismos. Asimismo, recibió influencias de

¹⁶⁷Ibíd., p. 215.

¹⁶⁸Acuñado por Charles Baudelaire en su obra *El Pintor de la Vida Moderna*, el significado del término *la Flâneur* se refiere a un solitario paseante, una mezcla de bohemio y vagabundo, que sin rumbo fijo recorre las calles de la ciudad, obteniendo con frecuencia sus ideas a partir de pequeñas observaciones.

¹⁶⁹Ciaravolo 2005: 8.

Friedrich Nietzsche, Emanuel Swedenborg y de los simbolistas franceses. En el plano formal, cabe hablar de una poética disciplinada, sea por medio de verso libre o del soneto, cuyos elementos sirven para dominar el dolor y el desequilibrio.¹⁷⁰ Es posiblemente el poeta que ha tenido la mayor y más duradera influencia en la poesía de la segunda generación modernista. Karin Boye, por ejemplo, lo confirmó afirmando que los versos de Ekelund la conmovieron tan profundamente que los leía con mucha dificultad dada su intensidad.¹⁷¹

Durante la época del fervor literario de Bergman y Ekelund y, más precisamente en los años veinte, la vecina Finlandia experimentó importantes cambios políticos y sociales. El triunfo de los bolcheviques en la Revolución Rusa avanzó la Declaración de la Independencia del país a finales del año 1917 a la que siguió la breve pero amarga guerra civil. Pese a esto, o probablemente como consecuencia de estos acontecimientos complejos, Finlandia, más que cualquier otro país escandinavo, aceptó con entusiasmo las nuevas corrientes vanguardistas, sobre todo el futurismo y el formalismo ruso. Entre los hablantes de lengua sueca, cuya tradición en Finlandia se remonta al siglo XIII y se cultiva aún a lo largo de la costa finlandesa y en las islas Åland, encontramos los principales exponentes de dicho cambio. Como destaca Ciaravolo, los conceptos recurrentes en la teoría de los formalistas son el desvío de la norma y la enajenación, donde, en cuanto a la poesía, esta debió oponerse a los procedimientos discursivos automáticos para poder innovar, turbar y sorprender.¹⁷² El ejemplo más eximio de este desvío de la norma lo encontramos en las obras de Edith Södergran (1892-1923), la pionera, la madre y, como suele ser definida, la santa patrona del Modernismo. Nacida en San Petersburgo en una familia burguesa de habla sueca, Södergran empieza a escribir poesía ya en el colegio donde aprende diversos idiomas. De hecho, escribe sus primeros versos en alemán, a veces en francés y ruso, para luego pasar a utilizar exclusivamente el sueco. Cuando, a los dieciséis años, contrae tuberculosis y deja el colegio, se ve obligada a pasar un par de años en varios sanatorios suizos. Tras volver a Raivola (actualmente Roshchino en Rusia), llevará una vida solitaria, pobre y enfermiza hasta su muerte prematura a los treinta y un años. Sin embargo, Södergran llevó a cabo una revolución en la poesía en lengua sueca con sus cinco libros de poemas, escritos entre 1916 y 1925. El último, *Landet som icke är* (La tierra que no es, 1925) fue publicado póstumamente y reseñado con entusiasmo. La escritora Hagar Olsson, de

¹⁷⁰Ibíd., p. 9.

¹⁷¹Abenius 1955:81.

¹⁷²Ciaravolo 2005:11.

la que se hablará más adelante, definirá la autora como “a major liberating force of Scandinavian poetry”¹⁷³.

El primer libro de poemas de Södergran, *Dikter* (Poemas, 1916) fue acogido de forma desigual: por un lado fue apoyado por los poetas y escritores de visión futurista, mientras que, en los círculos literarios tradicionales de Finlandia, causó un profundo malestar, incluso suscitó escándalo. La ruptura con las formas clásicas y sobre todo con los temas e imágenes clásicas son los motivos principales de ello. Södergran es la primera en introducir la dimensión subjetiva y típicamente femenina en sus versos. Escribe en *Vierge Moderne* (Virgen moderna), su poema más representativo de este primer libro, *Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum*¹⁷⁴ y en *Gud* (Dios) “gud är det oseddads obefläckade själ och det outtänkta redan förruttnade kropp”.¹⁷⁵ Para los seguidores de Södergran, de los que se hablara más adelante, este estilo dará origen a una escuela dentro de la lírica nórdica de la primera parte del siglo XX en la que la voz femenina desempeñará un papel siempre más importante¹⁷⁶. Su segundo libro de poemas *Septemberhyran* (Lira de septiembre, 1918) representa la segunda etapa de su creación poética caracterizada por fuertes visiones nietzscheanas y por el deseo de autoafirmación. Por tanto, no es de extrañar que la crítica fuera poco entusiasta en acogerlo y que diera pie a un debate sobre su posible locura. Cabe mencionar que Södergran acompañó dicho libro con una especie de introducción en la que explica sus ideas estéticas y cuya última frase, según los biógrafos, fue mal interpretada: “Mina dikter äro att taga som vårdslösa handteckningar. Vad innehållet vidkommer, låter jag min insikt bygga upp vad mitt intellekt i avvaktande hållning åser. Min självsäkerhet beror på att jag har upptäckt mina dimensioner. Det anstår mig icke att göra mig mindre än jag är”.¹⁷⁷

Los poemarios posteriores de Södergran incluyen *Rosenaltaret* (El altar de las rosas, 1919) y *Framtidens Skugga* (Sombra del futuro, 1920), en los que se revela una fuerte personalidad y se observa el influjo de la filosofía del antropósofo austriaco Rudolf Steiner y de las lecturas de los Evangelios. Con su estilo particular, tenso y completo, inspiró a muchos poetas Modernistas en Suecia, entre ellos y a Gunnar Ekelöf y Karin Boye, quien, en sus primeras

¹⁷³Forsås-Scott 1997:97.

¹⁷⁴“No soy mujer. Soy un neutro”. En Södergran 1996: 55.

¹⁷⁵“Dios es el alma inmaculada de lo invisible y el cuerpo ya descompuesto de lo que aún no se ha pensado.” en *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁶Ciaravolo 2005:12.

¹⁷⁷“Mis versos se deben tomarse como dibujos hechos por una mano descuidada. En cuanto a su contenido, he permitido que mi entendimiento construyera lo que mi intelecto ha experimentado con prudencia. Mi confianza reside en el hecho de que he descubierto mis dimensiones. No es propio de mí hacerme menos de lo que soy”. ~ljk en Södergran 1996: 55.

obras, recurrirá de la misma manera al simbolismo de la naturaleza y experimentará con el ritmo y el verso libre.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la influencia de Södergran sobre los poetas posteriores fue poderosa y de gran transcendencia. El Modernismo introducido por Södergran, llamado *finlandsvensvenske* por los críticos, no fue un movimiento propiamente dicho, sino un conjunto de voces que se han convertido en referente dentro de la literatura de los países escandinavos. Entre ellos destaca la figura de Hagar Olsson (1893-1978), amiga y confidente de Södergran, escritora y crítica notable que con gran entusiasmo reseñó la *Lira de septiembre* y en el 1955 editó la colección completa de *Las cartas de Edith*. Junto con Elmer Diktonius fundó en 1922 la revista *Ultra*, la primera revista bilingüe y auténticamente vanguardista de Escandinavia en la que los lectores sueco-finlandeses pudieron por primera vez disfrutar de los poemas de Walt Whitman y de los versos libres de Södergran. El mencionado Elmer Diktonius (1896-1961) es otra figura importante en la galería de los poetas Modernistas de los años veinte. En un principio, se dedicó a la música y, más tarde, a la literatura. Entre sus poemarios destacan *Hårda Sånger* (Canciones crueles, 1922), *Taggiga Lågor* (Llamas espinosas, 1924) y *Gräs och granit* (Hierba y granito, 1936) en los que se puede captar la influencia de los poetas estadounidenses y de los expresionistas alemanes. Junto con otros poetas modernistas Gunnar Björling (1887-1960), Rabbe Enckell (1903-1974) y Henry Parland (1908-1930), participó en la fundación de la revista literaria *Quosego* que en la lengua sueca está presente entre 1928 y 1929.

Gunnar Björling fue el más radical de este grupo de modernistas. Considerado incomprensible por la mayoría del público, principalmente por su dadaísmo y la experimentación con el lenguaje sin continuidad gramatical o sintáctica, y siempre abierto y en movimiento —como su propio mundo—, Björling debutó tarde, a los treinta y cinco años, con la colección de poemas en prosa *Vilande dag* (1922) que reflejan influencias del escritor indio Rabindranath Tagore, cuyo famoso libro *Gitanjali* fue traducido al sueco en 1913. Tras su periodo dadaísta, publica *Kiri-ra!* (1930) y *Solgrönt* (1933) en las que comenzará a utilizar motivos de la vida cotidiana y la naturaleza. Con diecinueve colecciones y unos treinta mil poemas que se conservan en la biblioteca de la Academia Åbo, Björling es, sin duda, uno de los poetas más productivos (y a la par, controvertidos) de la literatura sueco-finlandesa de todos los tiempos. A diferencia de Björling, el escritor y pintor Rabbe Enckell comenzó a publicar a una edad muy temprana. A

los veinte años ya tenía tras de sí un poemario (*Dikter*, 1923), una exposición de arte y varias contribuciones publicadas en la anteriormente revista *Quosego*. Su fascinación por la mitología griega y romana se vio reflejada en *Lutat över brunnen* 1942, el poemario en el que formalmente predominan los versos de metro clásico. Su pasión por los clásicos queda también de relieve en las obras en verso *Orfeus och Eurídice* (1938), *Iokasta* (1939), *Hekuba* (1952), y *Mordet på Kiron* (1954). Estos dramas, ambientados en el mundo antiguo, surgen en parte de su experiencia íntima, pero expresan a la vez el miedo colectivo propio de la época moderna y postmoderna.

Parland, escritor sueco-finlandés, de familia alemana, nacido en Vîborg, hoy ciudad rusa, fue uno de los primeros poetas verdaderamente modernos fascinado por los fenómenos modernos como películas, automóviles, fotografía y similares. Influidos por el futurismo y los formalistas rusos, escribieron poemas de acuerdo con dichas tendencias, es decir, rompiendo las distinciones de géneros y formas establecidas, utilizando un lenguaje sencillo y hablando sobre temas cotidianos. Publicó solo un poemario *Idealrealisationen* (1929), que fue recibido con gran hostilidad. También escribió prosa corta y el borrador de la novela, *Sonder*, publicado póstumamente en 1932. Todos estos nombres de la nueva escena literaria escandinava no recibirán mucho apoyo por parte de la institución literaria dominante, pero, a partir de los años treinta, empezarán a entrar en el canon literario finlandés y sueco junto con las nuevas generaciones de poetas modernistas que estarán siempre, directa o indirectamente, vinculados a esta primera corriente.

Sin embargo, entre la primera y segunda fase del modernismo sueco, los críticos distinguen también una corriente o, más bien, una tendencia aparte, que reúne a aquellos poetas que sí son modernos por sus temas y la visión del mundo, pero que no son necesariamente modernistas. Ciaravolo distingue algunas características comunes y dominantes de la poesía de este periodo, sea esta escrita en verso libre o en verso medido. Se trata, según él, de la poesía que combina “lo sguardo introspettivo ed esistenziale con l’esperienza della natura”,¹⁷⁸ con aquella naturaleza que aún no es dominada por el hombre y con la que es imposible no confrontarse. Llamada en sueco *centrallyrik*; esta poesía, centrada en las experiencias del yo lírico que se hallan en la estrecha relación con la naturaleza, es frecuentemente una poesía concentrada y nítida que utiliza un lenguaje sobrio y lacónico¹⁷⁹. La contemplación de la naturaleza es, sin duda, la primera fuente de inspiración para muchos autores que, además, la combinan con un

¹⁷⁸Ciaravolo 2005: 17.

¹⁷⁹Ibid., p. 17.

apasionado compromiso social y la denuncia de la sociedad alienada de la época. Uno de estos autores más representativos y que Algulin llama “académicos”¹⁸⁰, es Hjalmar Gullberg (1898-1961), cuya obra poética hunde sus raíces en la tradición clásica y cristiana expresando a la vez la angustia del hombre moderno encerrado en una civilización deshumanizada. Publicó el primer libro de poemas en 1927 bajo el título *I en främmande stad* (En una ciudad ajena) y desde entonces, hasta su trágica muerte en 1961, otros ocho más caracterizados por un tono de melancolía y de tristeza que dan paso a veces a la ironía con el fondo romántico. Gran parte de su producción comprende también traducciones de diferentes idiomas y diferentes épocas: desde las traducciones de Aristófanes, Sófocles y Eurípides, hasta las traducciones de poemas de Gabriela Mistral. Cabe también destacar que Gullberg es el autor de *Död amazon* (La amazona muerta), uno de los poemas más conocidos y admirables, dedicado a Karin Boye y en el cual describe a su *amiga muerta* como *muy oscura y con grandes ojos*.

En la misma línea, pero de escuela e inspiración alemana, se nos presenta la obra de Johannes Edfelt (1904-1997). Definido por la crítica como tradicionalista en cuanto a la forma y modernista en cuanto a las imágenes, Edfelt se sirvió de la métrica típica de sus predecesores para tratar los temas prevalentemente sombríos y trágicos. Se inició muy temprano, con tan solo diecinueve años, con el libro de poemas *Gryningsröster* (1923) cuya calidad poética irá en ascenso hasta su más logrado poemario *Högsmassa* publicado en 1934, en el que asimiló tanto las influencias de autores clásicos cuanto de poetas suecos e internacionales como Charles Baudelaire, Bertold Brecht y T.S. Eliot. Otro rasgo característico de su poesía después de los años treinta son las innumerables alusiones a la literatura, desde la Biblia y los antiguos dramaturgos trágicos hasta el psicoanálisis y el Modernismo. En las colecciones posteriores, la poesía de Edfelt se vuelve más íntima y reflexiva. Bertil Malmberg (1889-1958) es otro autor académico de inspiración alemana. De talento precoz –publicó cinco libros de poemas y un volumen de traducciones de Schiller antes de cumplir los treinta– fue siempre apreciado por la crítica por su virtuosismo métrico y un poco menos por su esteticismo manifestado por un sentido de fuerte cansancio del mundo. Entre sus poemarios destacan *Vinden* (El viento, 1929), que contiene el que muchos consideran su poema más importante, *Dårarna* (El Loco), y *Dikter vid gränsen* (Poemas de la Frontera, 1935) que, con sus visiones de pesadilla de un mundo occidental en colapso, se volvió uno de los volúmenes más importantes y más debatidos en Suecia en la década de los 1930. Malmberg fue también activo como crítico,

¹⁸⁰Algulin 1989:224.

traductor y dramaturgo, y su novela *Åkes och hans värld* (Åke y su mundo), un relato novelado de su infancia, es un clásico de la literatura sueca. En sus últimas colecciones Malmberg hizo grandes cambios estilísticos, escribiendo sobre todo en verso libre y con un estilo modernista más concentrado.

Sin embargo, resulta complicado establecer una fecha precisa en la que el movimiento modernista empezó a consolidarse en la poesía sueca. La mayoría de los críticos distingue dos eventos relevantes que favorecieron su expansión y su aprobación: el primero, relacionado con la publicación de la antología titulada *Fem unga* (Cinco jóvenes) en el 1929, y el segundo que corresponde con la inauguración de la Exposición Universal de Estocolmo en 1930¹⁸¹. Este último, un evento que atrajo mucho la atención del público y que causó mucha controversia, fue concebido por el arquitecto Gunnar Asplund¹⁸² y considerado como el acontecimiento que introdujo el funcionalismo en el diseño de interiores. En cuanto a la publicación de la antología de los cinco jóvenes, el artífice y promotor principal fue Artur Lundkvist (1906-1992), junto con Harry Martinson, Gustav Sandgren (1904-1983), Erik Asklund (1908-1980) y Josef Kjellgren (1907-1948), que introdujo en el panorama cultural sueco nuevas sensibilidades y técnicas, sobre todo un nuevo vitalismo y una visión optimista del futuro, inspirándose en el psicoanálisis freudiano, marxismo, futurismo y nueva literatura de los Estados Unidos. Lundkvist es, ante todo, un poeta, con una obra que hoy ocupa un lugar privilegiado en la literatura sueca¹⁸³, pero es también conocido como novelista, traductor y divulgador entusiasta de la literatura española e hispanoamericana. En sus primeros poemarios: *Glöd* (Brasas, 1928), *Naket liv* (Vida desnuda, 1929) y *Svart Stadt* (Ciudad negra, 1930) se advierte la influencia de Walt Whitman y D.H. Lawrence, este último considerado por Lundkvist un verdadero profeta (famosa es su frase “there is no God except Libido and D.H. Lawrence is its prophet”),¹⁸⁴ mientras que en sus obras posteriores, *Dikter mellan djur och Gud* (Poemas entre el animal y Dios, 1944), *Liv som gräs* (Vida como hierba, 1954), y *Berget och svalorna* (La montaña y las golondrinas, 1957), se alejará de las tendencias modernistas para abordar temas de carácter más íntimo e introspectivo. Gustav Sandgren, que se presentó en la antología *Fem unga* con cinco poemas, es autor de cuarenta y siete volúmenes de prosa y poesía, algunos a veces

¹⁸¹Gustafson 1961:440.

¹⁸²Gunnar Asplund (1885 – 1940). En 1930 construye los pabellones de la Exposición Internacional de Estocolmo, completamente modernos. En aquel año la arquitectura moderna está representada principalmente por el racionalismo de Alemania, Holanda y Francia. Asplund adopta las formas de este movimiento, interpretándolas de una forma personal, y en un estilo orgánico.

¹⁸³Algulin 1989:229.

¹⁸⁴Gustafson 1961:471.

firmados bajo el seudónimo de Gabriel Linde, entre los que se destacan: novelas con elementos autobiográficos, *Du bittra bröd* (1935), *David blir människa* (1943), y *Ungdomens hunger* (1960), y dos volúmenes de poemas, *Partisan* (1944) y *Förebud* (1945). Escribió también libros de viajes, cuentos y literatura infantil. Su colega Sandgren, de extracción humilde y vida tortuosa plasmada en sus novelas que tienen como protagonista principal a la ciudad de Estocolmo, es interesante como editor de otra antología *Modern lyrik* (Poesía moderna, 1931) que reúne obras de treinta poetas suecos y sueco-finlandeses, y que desempeñó, junto con la antología *Fem unga*, un papel importante en el avance del movimiento modernista en la literatura sueca. Josef Kjellgren, el amigo de infancia de Sandgren, comenzó a publicar sus primeras obras en la segunda mitad de los años veinte en periódicos obreros. En su primer poemario, *Fyrsken* (La luz del faro, 1931), Kjellgren aborda los temas sociales y políticos, mientras que el volumen de poemas *Occident* (Oeste, 1933) constituye una denuncia, una protesta contra el fascismo y la guerra. En sus obras posteriores, sobre todo en la colección de poemas y ensayos *Themsens flyter förbi* (A orillas del río Támesis, 1937), Kjellgren desarrolla el tema de la solidaridad internacional obrera. En resumen, los Cinco Jóvenes contribuyeron en su momento a liberar la forma poética de las viejas convenciones con el fin de utilizarla para reflejar la realidad e, incluso, promover el cambio social. Como escribe Ulf Larsson en su artículo sobre la poesía de Harry Martinson escrito para la Fundación Nobel: “The intention of [their] poetry was not to provide enjoyment and unreflective calm, but rather to free humanity and bring it closer to real life. The young poets even wanted to discard the traditional forms of poetry, and wrote in free verse, without being bound to pre-ordained parameters”¹⁸⁵.

El desarrollo de la lírica sueca de este periodo puede también seguirse estudiando directamente la gran cantidad de ensayos publicados en varias revistas literarias que brindaron a muchos autores la posibilidad de debutar y darse a conocer. Destacan entre ellos la revista *Spektrum* (1931-1933), fundada por Gunnar Ekelöf, Karin Boye, Erik Mesterton e Josef Riwkin de los que se hablara más adelante, la revista *Fönstret* (1930-1936), que difundía la creación literaria del grupo de los Cinco Jóvenes, y la revista *Fronten* (1930-1932). Además de estas revistas de corta circulación, en esa época empezaron a salir otras revistas más influyentes y duraderas como BLM (*Bonniers Litterära Magasin*), la revista literaria de la editorial sueca más poderosa Bonniers, y *Ord och Bild*, que lleva saliendo desde 1892 hasta la actualidad.

¹⁸⁵Larsson: 2004.

Entre los colaboradores que pasaron por estas revistas se encuentran aquellos autores que después lograron gran nombre y prestigio, y cuyos artículos dieron a conocer al lector sueco lo mejor de la producción literaria internacional (gracias, por ejemplo, a las traducciones de las obras de D.H. Lawrence y T.S. Eliot).

Sin duda, la figura más importante del movimiento modernista sueco y uno de los poetas más destacados de la literatura escandinava del siglo veinte fue Gunnar Ekelöf (1907-1968). Se dio a conocer en la escena literaria en 1932 con *Sent på jorden* (Tarde en la tierra), convertido poco tiempo después en uno de los textos fundamentales de la poesía sueca del siglo veinte. En este primer poemario y en los tres siguientes, *Dedikation* (Dedicatoria, 1934), *Sorgen och stjärnan* (La tristeza y la estrella, 1936) y *Köp den blindes sång* (Compren la canción del ciego, 1938), Ekelöf se sirve de la “lógica poética de poetas como Lorca, de la unidad de las connotaciones del poema aunque sean chocantes, pero no de la escritura automática del surrealismo, si bien de este toma la libertad de mezclar materiales heterogéneos y uno de sus temas predilectos: el sueño. El sueño como instrumento de la inteligencia”¹⁸⁶. Su quinto poemario *Färjesång* (Canción Ferry, 1941), también se erigió pronto como una de las principales obras de la literatura de Suecia, gracias a su escritura innovadora y el estudio de diversos aspectos de la vida del hombre donde Ekelöf exhibe su gran habilidad para el análisis de la condición humana. Gunnar Ekelöf es también muy conocido por su traducción al sueco de grandes autores de la poesía francesa como Desnos, Gidé, Proust, Rimbaud, Apollinaire, Malraux, Saint-Exupéry y Flaubert, así como las varias traducciones que hizo de uno de sus autores de culto, T. S. Eliot, a quien conoció en 1948 cuando el autor de *La tierra baldía* recibió el Premio Nobel de Literatura en Estocolmo. La obra de Ekelöf ha sido calificada como altamente densa, llena de referentes históricos, filosóficos y míticos, a lo que se une la reflexión sobre temas personales que, a su vez, son universales, como lo onírico, el amor o la muerte, y por lo que es considerada una de las obras más complejas en su interpretación y análisis.

En la década de 1940, la poesía sueca entra en una nueva fase caracterizada por el abandono progresivo de las estructuras métricas tradicionales, a menudo y por pesimismo, desconcierto y hermetismo. Entre los *Fyrtiotalisterna* –los poetas de los años cuarenta, a veces llamados y la generación del segundo vanguardismo– sobresalen por la calidad de sus versos Erik Lindegren (1910-1968) y Karl Vennberg (1910-1995). El primero fue traductor de las obras de T.S. Eliot,

¹⁸⁶Ekelöf: 2011:6.

Rainer Maria Rilke, Graham Greene, Saint-John Perse, Dylan Thomas, William Faulkner, y muchos otros, aficionado a la música, la ópera y las artes visuales, y fue además la figura central del animado clima cultural sueco del período de posguerra. Su poesía, según los críticos, es compleja, culta y hermética, aunque no incomprensible¹⁸⁷. Los sentimientos de consternación e incertidumbre aparecen en su primer libro de poemas *mannen utan väg* (El hombre sin camino, 1942) –título escrito con la letra *m* minúscula–, considerado una especie de Biblia de su generación¹⁸⁸. Su segundo poemario *Sviter* (Suites), publicado cinco años más tarde, explora el tema del amor romántico en la línea de los poetas románticos ingleses y alemanes del siglo XIX y contiene algunos de los versos más refinados de la poesía erótica sueca. En el tercer y el último poemario, *Vinteroffer* (Ritos de invierno, 1954), se observa una visión más pesimista y desencantada, lo que en parte es debido al recrudescimiento de la Guerra Fría y el panorama internacional marcado por grandes tensiones.

Karl Vennberg fue el típico intelectual comprometido con su tiempo, más por su vocación humanista que partidista, y un punto de referencia inevitable en la vida cultural de Suecia del siglo pasado. Se puede afirmar que, en muchos aspectos, Vennberg está en el lado opuesto de Lindegren: el verso libre se vuelve con él más discursivo y prosaico, y sus temas, por lo menos en sus primeros poemarios, están estrechamente relacionados con religión y misticismo. Tras sus primeras incursiones en revistas literarias en los años treinta, publicó en 1937 *Hymn och hunger* (Himno y hambre), su primer libro de poemas de los aproximadamente veinte que escribió a lo largo de su vida. Entre sus otros poemarios cabe citar: *Fiskefärd* (Excursión de pesca, 1949), *Vid det röda trädet* (Cerca del árbol rojo, 1955), *Tillskrift* (Post-scriptum, 1960) y *Sju ord på tunnelbanan* (Siete palabras en el metro, 1971). Tradujo también a Franz Kafka y era igualmente conocido como crítico.

La producción lírica de la segunda mitad del siglo XX pasó de la indiferencia total a los acontecimientos del mundo de los años cincuenta y de la ideología marxista de los sesenta a la generación de poetas que adoptaron los modos de la generación *beat* estadounidense, y a la poesía metafísica de los ochenta. De esa época surgen nombres como el de Tomas Tranströmer (1931) –probablemente el poeta sueco más internacionalmente conocido–, Göran Sonnevi (1939), el poeta de la nueva izquierda, comprometido con las causas más desfavorecidas, y conocido por intercalar referencias personales con noticias de la sociedad del

¹⁸⁷Ciaravolo 2005: 29.

¹⁸⁸Algulín 1989:238.

momento, Göran Palm (1931), el representante de la nueva corriente llamada *nyenkel poesi*, surgida en los años sesenta como reacción al simbolismo elaborado de la poesía modernista, y las poetisas como Katarina Frostenson (1953), Ann Jäderlund (1955) y Birgitta Lillpers (1958).

2.1.2. Los autores del grupo socialista *Clarté*

El movimiento Clarté (de la palabra francesa que significa "luz" o "claridad"), se desarrolló en Francia entre 1919 y 1921 como respuesta a las atrocidades de la Primera Guerra Mundial, con el objetivo de reconstruir la sociedad según los principios socialistas. Clarté no fue solamente un movimiento intelectual, fue también una editorial, una revista y, en definitiva, el espejo crítico de la sociedad francesa del momento. La base del movimiento fue creada entre 1916 y 1917 por intelectuales Raymond Lefebvre (1891-1920), Paul Vaillant-Couturier (1892-1937) y Henri Barbusse (1873-1935) y estuvo profundamente marcada por los principios sobre los cuales fue fundada: el repudio a la guerra y sus horrores, y el deseo de llevar a la práctica el espíritu de rebelión contra el viejo orden. El objetivo principal del movimiento fue reunir a la elite intelectual de todos los países en apoyo de la ideología internacionalista y de la tarea de la reconstrucción social. Liderado por Barbusse, que en 1920 escribe *La lueur dans l'abîme* (El resplandor en el abismo), un manifiesto destinado a explicar "lo que desea el grupo Claridad", el movimiento estuvo cada vez más ligado a la Tercera Internacional, aunque jamás se adhirió a la misma y se mantuvo siempre abierto a todos los intelectuales de buena fe. Entre los miembros del Comité de Dirección Internacional destacan, además de los ya mencionados, los escritores ingleses H. G. Wells, Thomas Hardy y G.B. Shaw, el estadounidense Upton Sinclair, el austriaco Stefan Zweig y el poeta turco Nazim Hikmet. En octubre de 1919, Barbusse comenzó a publicar un periódico que en noviembre 1921 se convirtió en la revista *Clarté*. La revista luchó por el arte progresista celebrando los logros de la construcción de la nueva cultura de la Rusia soviética, incluyendo las obras de Maksim Gorki y Vladímir Maiaikovski. La diversidad de los intereses y de los puntos de vista políticos causó grandes desacuerdos entre los miembros del grupo y propició la disolución del movimiento, sobre todo cuando los escritores anarquistas e izquierdistas se hicieron cargo de la revista. Barbusse, partidario de la Tercera Internacional, en 1924 dejó formalmente el consejo editorial de la revista que, tras experimentar un lento declive, cesó finalmente de publicarse en 1928.

El grupo Clarté sueco surgió en 1922 entre un grupo de estudiantes y jóvenes miembros de la facultad en la Universidad de Lund, se extendió rápidamente entre los grupos académicos en Gotemburgo y Uppsala, y se mantuvo, durante los años de su mayor actividad, su base central en Estocolmo, donde la principal tarea fue la de lograr trabajar con grupos de obreros políticamente conscientes, sobre todo con el fin de establecer una especie de “Frente Unido entre los diversos grupos socialistas y comunistas”¹⁸⁹. En el contexto literario, el movimiento desempeñó un papel, por así decir, de intermediario: en la revista epónima publicada por el grupo dominaba el debate político, pero las contribuciones literarias esporádicas desempeñaban a menudo un papel importante. De hecho, dentro del movimiento es posible identificar, por así decir, tres tendencias diferenciadas entre sí por sus distintas estrategias para “cambiar el mundo”.

En primer lugar, hay que señalar a la corriente marxista con sus vertientes socialistas e internacionalistas. En su forma pura, el marxismo ocupaba un papel secundario y, a partir de los años treinta, su relevancia dentro del movimiento obrero socialdemócrata sueco iba disminuyendo de manera importante. A esta tendencia, que tuvo su sede en la ciudad de Lund, pertenecían autores y políticos inspirados en las ideas de Bengt Lidforss (1868-1913). Este carismático político, botánico, crítico literario y uno de los primeros suecos que escribía en un formato popular sobre tópicos científicos, combinaba ideas socialistas con una fuerte creencia en el arte y una fuerte aversión contra la religión en general. Según él, el arte no debe estar separado de la sociedad y aislado de las preocupaciones humanas, sino que debe aspirar a transformar a la misma para de esta manera culminar su sentido en tal acción. Uno de los mayores exponentes de esta corriente y sin duda el personaje más fiel a las teorías clarteanas fue Arnold Ljungdal (1901-1968). Este filósofo, político, autor y traductor hizo su verdadero debut en 1926, con el poemario *Till den nya tyden* y la colección de ensayos *Tiden och tron*, interesante por su intento de conciliar al marxismo con su propia visión cristiana a través de la reinterpretación del concepto trascendental de Dios. En todos sus poemas, incluso en los más maduros y reconocidos, como por ejemplo aquellos recogidos en volúmenes *Katedral* (1950) y *Till mänska klarnad* (1953), Ljungdal aborda la problemática social, los problemas del hombre y el aspecto religioso. Predominan en sus obras una valorable empatía con el trabajador manual y sus dificultades, junto con los motivos de desempleo y la disminución de la autoestima que se mezclan a menudo con motivos urbanos, retratos de Estocolmo, recuerdos de la infancia y

¹⁸⁹Gustafson1969:467.

referencias bíblicas. Ljungdal también destacó como traductor de obras de Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke y de la poesía de Bertolt Brecht al sueco.

La segunda tendencia tuvo su base más fuerte entre los estudiantes de Uppsala. Se trata sin duda de un círculo diametralmente opuesto al marxista de Estocolmo, ya que se inspiraba en las ideas de Axel Hägerström (1868-1939), un filósofo y jurista sueco, conocido como el fundador de la corriente filosófica llamada escuela "cuasi-positivista" de Uppsala y de la Escuela Escandinava del realismo legal. Esta última reunía a partidarios del concepto de ley natural, es decir, a aquellos que creían que los conceptos legales, la terminología y los valores deben estar basados en la experiencia, la observación y la experimentación, para así llegar a ser "reales". Consecuentemente, la opinión de Hägerström acerca de palabras como "derecho" y "deber" era que básicamente no tenían significado, en tanto que no podían ser científicamente verificadas, por lo que su filosofía fue acusada por muchos de nihilista. Los seguidores literarios de esta tendencia creían que era inútil hablar de la "verdad moral de los juicios de valor" y, por tanto, vieron en este concepto un aliado natural en la lucha contra las normas de la sociedad existente. Desde luego, a juicio de sus adversarios, los marxistas, esta ideología carece de justificación, ya que "un verdadero revolucionario reconoce la existencia objetiva de valores"¹⁹⁰.

Los descubrimientos del psicoanálisis ejercieron gran influencia en la producción literaria de los autores de la tercera tendencia. En el más estricto campo médico, el psicoanálisis fue conocido bastante antes de la Primera Guerra Mundial, pero no fue hasta la aparición en 1924 de la primera traducción en sueco de la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud, cuando sus conceptos sobre los instintos y sobre el inconsciente se popularizaron por todo el país. Dentro del movimiento Clarté y de los círculos literarios respectivos, el freudianismo fue percibido como un movimiento rebelde, una posibilidad de transgredir tabúes morales, por lo que para muchos autores "la cuestión de la libertad sexual adquirió más importancia que la cuestión política"¹⁹¹. El interés por el psicoanálisis en los círculos literarios se hizo más evidente en la ya mencionada revista, *Spektrum*, que, además de traducciones de obras de autores psicoanalíticos, como Anna Freud (1895-1982), Erich Fromm (1900-1980) y Wilhelm Reich (1897-1957) publicaba poesía y prosa modernista. Karin Boye, la figura central y la autora más importante de esta corriente, colaboró en varias ocasiones con dicha revista junto con el traductor y

¹⁹⁰Brandell 1958:198.

¹⁹¹Ibid.

estudioso Erik Mesterton (1903-2004). Este erudito y políglota (licenciado en inglés, lenguas nórdicas y eslavas) publicó con Boye en 1932 la traducción al sueco de *La tierra baldía* de T.S. Eliot, el autor que Mesterton admiraba y estudiaba sistemáticamente. Cabe destacar también dos ensayos publicados por Mesterton en *Spektrum* ese mismo año: *Poesi och verklighet i modern engelsk lyrik* (Poesía y realidad en la poesía moderna inglesa) y *T.S. Eliots metod* (El método de T.S. Eliot), este último, uno de los primeros estudios más penetrantes de la técnica poética de Eliot. De hecho, varios poetas suecos resaltaron la inmensa importancia que dichos ensayos han tenido para ellos y para el posterior desarrollo de la lírica sueca. Josef Rifkin (1909-1965), el tercer colaborador importante de la revista, es conocido principalmente por su labor de traductor. Sus contribuciones más notables incluyen la traducción del cuento de Isaac Bábel *El cuento de mi palomar*, añadido más tarde con ligeras modificaciones en la traducción integral de *Cuentos de Odessa*. En 1929 tradujo dos libros para la editorial Albert Bonnier: *Diario del alumno Kostia Riabzef* de Nicolai Ognev¹⁹² —una especie de memoria de los quince años de formación en una escuela soviética—, y la antología *14 sovjetryska berättare* (14 narradores de la Rusia soviética), que recoge autores de talla como Isaak Bábel, Ilya Ehrenburg y Vera Inber¹⁹³. Este último título formó parte de la llamada *Gulla serie* (Colección amarilla) de la editorial Bonnier, que publicaba obras de autores extranjeros consagrados como Hermann Broch, Herman Hesse, Eugene O'Neill y Marcel Proust. En la década de 1930, Rifkin logró convencer a los editores a publicar a autores no traducidos en otros idiomas. Para la *Colección amarilla*, con la ayuda de su esposa, tradujo dos colecciones de cuentos de Vera Inber, la novela cómica y un clásico indiscutible de la literatura rusa, *Las doce sillas* de Ilya Ilf y Yevgeni Petrov, y una serie de novelas del escritor y periodista emigrado Mijaíl Osorgín.

La revista *Spectrum*, por lo tanto, supo mezclar el psicoanálisis, el modernismo literario, la arquitectura modernista, y la política de izquierda, mientras que el “grupo Spektrum” fue considerado, durante algunos años, una especie de equivalente sueco al grupo de Bloomsbury. Cabe tan solo mencionar que, además de su traducción e interpretación de la *Tierra baldía* de T.S.Eliot, Karin Boye colaboró con dos ensayos: *Dagdrömmet som livsåskådning* (Soñar despierto como filosofía de vida) y *Språket bortom logiken* (El lenguaje más allá de lógica), considerados un complemento pertinente para el estudio de su poesía.

¹⁹²Apenas conocido, Ognev es autor de varios cuentos y relatos infantiles, y fundador del primer teatro para niños en Moscú.

¹⁹³Vera Inber (1890-1972) fue poeta y traductora ucraniana inicialmente constructivista, pero que evolucionó hacia la denuncia social. Por su obra poética recibió varios premios y tradujo al ruso poetas como Taras Schevchenko, Paul Éluard y Sándor Petőfi.

2.2. Karin Boye – afligida por pureza

Los siguientes subcapítulos 2.2.1. y 2.2.2. hacen un recorrido detallado por la vida y la rica producción poética y narrativa de Karin Boye basándose en el libro de Margit Abenius *Drabbad av renhet* (Afligida por pureza, 1950), que sigue siendo una referencia obligada, aunque hoy por hoy discutida, para los investigadores de esta poeta verdaderamente singular. En cuanto a su producción literaria, Boye fue ciertamente bastante prolífica, pues es autora de cinco novelas, seis volúmenes de poesía y otras tantas colecciones de cuentos. Pese al interés creciente que suscitan sus textos, solo algunos de ellos fueron traducidos a otros idiomas y publicados en otros países.

2.2.1. Datos bibliográficos

Karin Boye nació el 26 de octubre de 1900 en Gotemburgo, Suecia. Por parte paterna tenía sangre alemana, ya que su abuelo, Carl Joachim Eduard Boye, fue un oficial prusiano y sus tres nietos –la escritora y sus dos hermanos menores– fueron bautizados en la iglesia alemana de habla sueca. La familia Boye era originaria de Bohemia y la mayoría de sus miembros se dedicaba a la actividad financiera o comercial. El padre de Eduard Boye poseía terrenos en Hamburgo donde también gestionaba una lavandería y su hijo una empresa de ropa inglesa hasta 1842, cuando un gran incendio destruyó la oficina, el almacén y las tiendas. La familia fue obligada a transferirse a Leeds, en Inglaterra, donde Eduard trabajó dos años como representante de una empresa del sector textil. Alrededor de 1844, la familia se establece finalmente a Gotemburgo donde Eduard establece su propia empresa comercial de productos textiles E. Boye & Co.

Hombre emprendedor y de gran iniciativa, Eduard Boye fue uno de los pilares de la sociedad de Gotemburgo que, junto con su esposa Hilda Lundgren, con la que, según Abenius, empieza la vena artístico-humanista en la familia, gobernaba la casa con rigor patriarcal. De este matrimonio nacieron dos hijas y tres hijos: el primogénito Fritz Boye fue un hombre ambicioso, sensible y entusiasta que se interesaba por las cuestiones sociales y culturales. Según las palabras de su hijo Ulf y hermano menor de Karin, la familia tenía en casa una biblioteca muy amplia y Fritz Boye fue el cliente privado más importante de la librería

Gumperts en Gotemburgo¹⁹⁴. Después de convertirse en uno de los gerentes de la compañía de seguros Svea, fundada por su padre, se casa a los cuarenta y dos con Signe Lillestrand, una empleada de su oficina, dieciocho años mayor que ella. La pareja tuvo tres hijos de los cuales Karin fue la primogénita. Signe, o Monix o Molux como Karin llamaba a su madre, fue una mujer activa, inteligente y enérgica, a la quien le apasionaba la literatura clásica europea, el espiritismo y las religiones orientales. Tradujo también la novela *Kallocaina* de su hija en esperanto. Aunque la única biografía exhaustiva de Karin Boye sigue siendo el libro de Margit Abenius, que según la crítica más reciente, como fuente de consulta e información, debe leerse con una mirada crítica y con mucho cuidado¹⁹⁵; en él, cabe destacar en qué modo la misma autora analiza el carácter y la obra de la escritora. En palabras de Abenius, Boye heredó principalmente de su padre su carácter, a saber, la fragilidad, la pasión por las ideas, el amor sin escrúpulos a la verdad y la honestidad, mientras que por el lado materno heredó una combinación de intelecto agudo y la tendencia hacia el misticismo¹⁹⁶. El problema en el modelo interpretativo biográfico-psicológico propuesto por Abenius surge cuando la misma intenta explicar de manera subjetiva el “lado oscuro” de la poeta (sobre todo sus tendencias suicidas y lésbicas), que no solamente la llevan a utilizar los hechos biográficos para interpretar sus textos literarios, sino que utiliza estos últimos para completar su biografía. Sin embargo, las debilidades psíquicas que afligían a Fritz Boye, abrieron en Karin, según Abenius, una predisposición a la “tremenda melancolía”, de tal manera que hasta su madre se temió que la adolescente Karin pudiese un día quitarse la vida. En cuanto a la relación con su madre, esta fue muy conflictiva y ambigua, aunque ambas tenían un carácter bastante similar. Abenius saca una serie de conclusiones apresuradas cuando dice, por ejemplo, que la figura del padre era distante (los hijos dijeron que apenas lo conocían, aunque con Karin la relación fue diferente y mucho más íntima), mientras que la figura de la madre era dominante “inte var ägnade att tända den normala kvinligheten hos dottern; inte heller hade hon sin mor till kvinnligt ideal”¹⁹⁷. Estos papeles invertidos en el matrimonio de sus padres se transforman en las obras de Boye en tendencias opuestas como actividad/pasividad, masculino/femenino, y que en *Los siete pecados capitales*, serán plasmadas en Soberbia y Pereza. En sus fantasías infantiles, Boye se identificaba a menudo con personajes masculinos, ya fueran ellos un caballero audaz y valiente

¹⁹⁴Karin var mycket produktiv - de la entrevista en línea con Ulf Boye en <http://www.karinboye.se/om/biografi/biografi-intervju.shtml>

¹⁹⁵Helgesson: 2000:1.

¹⁹⁶Abenius: 1951:21.

¹⁹⁷“Probablemente no permitieron el desarrollo de la feminidad normal en la hija y tampoco esta pudo encontrar en su madre el ideal femenino“. ~ljk en Abenius 1951: 23.

apenas salido de sus lecturas de las sagas medievales de Zacharias Topelius¹⁹⁸, un ermitaño sabio o un noble que le recordaba a su padre. Los libros para niñas o historias de la vida cotidiana no le interesaban. Ahora bien, este hecho no debería crear sorpresa ya que en general los textos y, sobre todo la literatura infantil, discriminan a las niñas, otorgándoles un puesto inferior. Para una persona tan concienzuda y ambiciosa como Karin, la imagen de mujer/niña dependiente y temerosa de riesgos y aventuras cuyos mayores méritos son el sacrificio, el silencio, la inocencia, y por supuesto, la belleza, no le resulta atractiva. Asimismo, Abenius sostiene que los papeles invertidos en el matrimonio de los Boye ofrecen una pista, aunque no dan ninguna explicación, acerca de la homosexualidad/bisexualidad que marcó la vida de la poeta. El hecho de que viviera su “diferencia” tan profundamente hunde sus raíces en el sentimiento de culpa, que iba de la mano con su ambición férrea y el deseo pronunciado de vivir correcta y honestamente¹⁹⁹. Karin fue una persona sumamente sensible ante la más mínima crítica sobre su persona y comportamiento por lo que no es de extrañar que sea exactamente la vergüenza la palabra clave de su poesía, la palabra que no debe interpretarse de forma simple y literal, sino como algo con un valor personal importante.

“Lugn, lydig och vänlig men melankolisk”²⁰⁰, así es como se describe a Karin de niña. A la edad de cinco años aprende a leer y a partir de entonces desarrolla un enorme gusto por las lecturas y el estudio. Según su biógrafa, la madre tuvo que imponerse para que la niña saliera al aire libre a jugar con otros niños. Su hermano menor Ulf ofrece la siguiente descripción de su hermana de pequeña: “Innan Karin började skolan, var hon mycket självmedveten, karsk och egoistisk. För henne gällde "mest, bäst, störst, först". Fick hon inte sin vilja fram, kunde hon hota: "Nu blir det skrik!" Under skoltiden blev hon annorlunda. Hon blev tillbakadragen, asketisk, hänsynsfull - nästan så att det blev obehagligt”²⁰¹. Su primera maestra Mimmie Agardh, de la escuela elemental de niñas Mathilda Halls de Gotemburgo, recuerda que Karin fue muy adelantada respecto a las demás alumnas escribiendo ya cuentos de hadas a los siete años y también sus primeros versos.

¹⁹⁸Zacharias Topelius (1818-1898) fue un escritor, historiador y gran narrador de cuentos, cuyo libro *Läsning för barn* (Lecturas para niños) fue muy conocido y difundido.

¹⁹⁹Abenius 1951:24.

²⁰⁰“Calma, dócil, simpática aunque melancólica”. ~ljk en Abenius 1951: 26.

²⁰¹“Antes de empezar la escuela, Karin fue muy cohibida, valerosa y egoísta. Para ella valía: "lo máximo, lo mejor, lo más grande, lo primero.” Si algo no fue de su grado, podía amenazar con: "Ahora vais a oír el grito!" Durante la escuela, se volvió otra. Se convirtió en una solitaria, ascética, respetuosa de tal manera que resultaba casi desagradable.” ~ljk en *Karin var mycket produktiv*.

Debido al trastorno nervioso del señor Boye por el que fue obligado a jubilarse prematuramente, la familia se muda en 1909 a Estocolmo, donde Karin empieza a frecuentar otra escuela y conoce a Signe Karlsson-Myrbäck, una chica igual de inteligente e imaginativa que ella. Ambas solían pasar largos ratos leyendo Alexandre Dumas, Rudyard Kipling o Rabindranath Tagore y también pasaron por el “periodo indio” sumergiéndose en la mitología india y descubriendo el país a través de la novela *Pilgirmen Kamanita* (El peregrino Kamanita) de Karl Gjellerup²⁰². Pero, mientras que para Signe se trataba tan solo de un interés pasajero, Karin buscó en la mitología un significado más profundo, hasta tal punto que empezó a estudiar sánscrito y budismo. Al final de su carrera colegial, Karin se alejará del budismo a favor de la fe cristiana, una decisión que sus amigas recibirán con sorpresa, ya que Karin hablaba siempre de tales cosas con un “sano cinismo y una sonrisa seca”²⁰³.

Las reflexiones y las meditaciones de la joven Karin se pueden encontrar en dos diarios: uno de escritos compilados impreso bajo el título *Den kristna dagboken* (El diario cristiano), y el otro, un pequeño cuaderno escrito a lápiz que hoy es conocido como *Tankejournalen* (Diario de agradecimiento). Ambos libros no relatan hechos personales o experiencias emocionales, más bien contienen meditaciones sobre los temas filosófico-religiosos. *El diario cristiano*, como señala Abenius, presenta todos los motivos caros a la poeta: el sacrificio, la fe, la transformación y la vocación, que son expresados según la tradición mística cristiana y con un toque de “ritualismo”. *Tankejournalen* abarca el periodo entre abril de 1917 y abril de 1922. En resumen, es legítimo afirmar que en estos pequeños cuadernos la adolescente Karin trataba, en las abundantes preguntas planteadas sobre cómo vivir dignamente y honestamente, los temas religiosos y morales, mientras que las cuestiones de naturaleza epistemológica no las consideraba tan relevantes. En los diarios podemos seguir también sus experiencias en los campamentos de verano durante los cuales Karin asistía a las discusiones de grupo entablando nuevas amistades, dos de las cuales fueron para ella muy valiosas: la primera con Agnes Fellenius y la segunda con Anita Nathorst. A la compañera de clase Agnes, que sufrió depresión severa debido a problemas en casa, Karin la ayudó a superar con éxito los exámenes de fin de carrera, mientras que Anita, siete años mayor que Karin, era una estudiante de teología y humanidades en la Universidad de Uppsala, y la supervisora de las jóvenes en el campamento en Fogelstad. Con sus consejos Anita animó a su joven amiga a superar la fase de

²⁰²Karl Adolph Gjellerup (1857-1919) fue un dramaturgo y novelista danés, galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1917. En su novela *El peregrino Kamanita* aborda ampliamente el misticismo oriental.

²⁰³Abenius 1951:36.

“miedo y negación” que la llevaron a abrazar el Budismo –Abenius habla también del miedo al sufrimiento físico– y a no renunciar a si misma.

En 1920, después de haber superado su *studentexamen* (equivalente al examen de selectividad), Karin estudia en la Facultad de Pedagogía obteniendo, tras un año, la el título de Maestra de Educación Primaria. En 1923 entra en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Uppsala con la intención de estudiar Educación. Según los biógrafos, en el otoño de ese mismo año, atraviesa una grave crisis personal debida, ante todo, a la falta de coraje a la hora de tomar una elección acertada en cuanto a su carrera profesional. Contrariamente a los consejos y deseos del rector de la Facultad de Pedagogía de que estudiar teología sería la mejor opción, y también contrariamente a sus ansias más íntimas que le hacían creer que estudiar teología representaría el verdadero autosacrificio, Karin opta por psicología y pedagogía que, a sus ojos, “favorecían la autoafirmación”. En su libro *Kris* (Crisis) escribe este conflicto de siguiente manera: “Flera dar efteråt grätat jag som en regning dag i Götteborg. Jag bad på knä om ledning, men någon direkt uppenbarelse fick jag inte. En röst sade: “Offra dig! Du, vad är du? En myra. Vad äro dina möjligheter? De skola tjäna, där de behövas, ej där de skulle utvecklas mest. Du skall böja dig, uppgiva din vilja! Ser du inte, det är i Guds tjänst! Din plats är där du gör nytta, inte där du trivs. Själviska, själviska varelse!” Men mycket högre ropade självhävdelsen: ”Jag vill inte!”²⁰⁴.

Otra causa de dicha crisis fue, según Abenius, el descubrimiento de sus sentimientos o bien de su orientación sexual. Ya en la Facultad de Pedagogía comienza a simpatizar con su compañera Viva Liljewall, un hecho que la llevó a buscar la ayuda de un psiquiatra. En este sentido, si hubiera escogido el camino de la teología y, por tanto, una carrera dentro de la Iglesia, habría debido rechazar definitivamente esta componente de sí misma, lo cual para la artista que había en ella hubiera equivalido a una negación total de la vida.

Poco a poco, Karin abandonó sus planes de estudiar pedagogía a favor del griego, lenguas escandinavas e historia de literatura. Teo, como la llamaban sus compañeros de clase, era una estudiante muy admirada y fácil de conocer. Sin ser bella en el sentido convencional de la

²⁰⁴“Durante varios días lloré como un día de lluvia en Gotemburgo. Recé en mis rodillas para tener una orientación, pero no recibí ninguna revelación directa. Una voz me dijo: “¡Sacrificate! ¿Quién eres tú? Una hormiga. ¿Cuáles son tus posibilidades? Estas deben servir donde más se necesitan, no donde se van a desarrollar al máximo. ¡Debes someterte, renunciar a tu voluntad! ¿No lo ves, es para servir a Dios? Tu lugar es allí donde haces el bien, no donde te sientes feliz. Egoísta, eres una criatura egoísta! “Pero, mucho más fuerte, exclamaba la autoafirmación: “No quiero!”. ~ljk en Abenius 1951: 52.

palabra, había algo en ella algo que su biógrafa describe como “något helgonligt och preraphaeliskt inåtvant, en gosselik ung prästinna i sträng Vilhelm Ekelundstil”²⁰⁵. Aunque fascinada por los fabulosos relatos de *Edda* y la lengua griega, Karin estuvo más involucrada en todo tipo de actividades extracurriculares, como, por ejemplo, secretaria de la asociación de estudiantes (y luego su presidenta), donde ayudaba a organizar los grupos de discusión y los eventos teatrales. El tema de estos primeros solía estar relacionado con el psicoanálisis y las ideas de Freud y Adler que Karin y su amiga Anita Nathorst abrazaron con gran entusiasmo. Asimismo, en los últimos años universitarios, Karin se adhirió al movimiento Clarté, una decisión que sorprendió a sus amigas más cercanas. McDuff sostiene que esta decisión estuvo, en parte, motivada por el deseo de la poeta de “afirmarse como una joven normal, en sintonía con los movimientos progresistas de su época”²⁰⁶. Dentro del movimiento Clarté conocerá a algunos de los personajes más destacados de la literatura y de la escena política sueca de la época, entre otros a su futuro marido Leif Björk.

Ya en 1922, con veintiún años, Karin debuta con *Moln* (Nubes), un libro de poemas publicado por la editorial K.O. Bonnier. En general, el libro fue acogido favorablemente, lo que le permitió disfrutar de un éxito relativamente considerable. Lo que los críticos señalaron como puntos flacos fueron la vaguedad, la dependencia de Ekelund y el uso de palabras patéticas, apreciando en cambio la productividad, el dominio de la técnica y el gran esfuerzo de la joven debutante. El segundo libro de poemas *Gomda land* (Tierra oculta), publicado dos años después, fue considerado por los críticos y por la poeta misma mejor que el primero. Las preocupaciones de la autora en cuanto a la libertad y la autoafirmación junto con la influencia de Freud y la antigua literatura islandesa representan los elementos principales que caracterizan este segundo volumen. *Härdarna* (Los hornos) apareció en el 1927 y cabe mencionar que las traducciones de este título en otros idiomas no transmitan el significado original de la palabra sueca, ya que *hård* puede denotar una sede, un foco o un centro, mientras que la antigua palabra *hårdarna* intenta evocar los símbolos de la cultura y la creación de la cultura a través de los siglos²⁰⁷. Este libro de poemas contiene no solo los motivos recurrentes de búsqueda y movimiento perpetuo, sino también una serie de poemas de amor que franquean los fondos de estos textos con una clara predilección por los contrastes.

²⁰⁵ “algo enfocado hacia adentro, a la manera preraphaelita, una joven y jovial sacerdotisa con un estilo estrechamente relacionado con el de Vilhem Ekelund”. ~ljk en Abenius 1951: 105.

²⁰⁶ En la introducción a las traducciones al inglés de los poemas de Karin Boye de McDuff, David <http://www.halldor.demon.co.uk/boyeintro.htm>

²⁰⁷Ibid. La traducción en italiano es *I focolari*.

En el 1928, tras haber terminado sus estudios universitarios en Uppsala, Karin se traslada a Estocolmo. Allí pasará los siguientes cuatro años con relativa tranquilidad de ánimo —en gran parte debida a la terapia psicoanalítica a la que acudió con asiduidad— y envuelta en un fervor creativo que dio como resultado la publicación de su primera novela *Astarte*, así como varios artículos y traducciones para la revista *Spektrum*. Los años en Estocolmo estuvieron también caracterizados por el gran compromiso social y político dentro del movimiento Clarté donde Karin trabajaba en la organización central. Es allí donde conoce a Leif Björk, un joven radical de izquierdas siete años más joven, con el que se casa en el 1929. Junto con algunos otros miembros, la pareja emprendió un viaje de tres semanas a la Unión Soviética (la experiencia que luego será reflejada en su última novela *Kalocaina*), a Noruega y el 1930 a Yugoslavia. Pese a sus muchas semejanzas y la gran amistad entre ambos, el matrimonio no duró mucho. Como destaca Abenius, Leif llevaba una vida bastante bohemia y Karin, por otro lado, no era una persona con la que se pudiera fácilmente compartir la vida cotidiana.²⁰⁸ Tras su divorcio en 1931, Karin cayó en depresión y abandonó Suecia para seguir otra terapia psicoanalítica, esta vez en Berlín.

La novela *Astarte*, que en el 1931 fue galardonada con el segundo premio en el Concurso de novelas Escandinavas, permaneció olvidada durante mucho tiempo, pero, gracias a las investigaciones de Gunilla Domellöf (1986), hoy es posible sostener nuevas interpretaciones que no se ciñen exclusivamente a la biografía de su autora. La novela, que lleva el nombre de la diosa siria del amor, representa un estudio crítico de la sociedad contemporánea sueca. Según Abenius, no se trata propiamente de una novela, ya que, ante todo, no tiene un personaje principal ni una trama bien definida. Lo que Abenius propone es llamarla *prosa poética* (*Prosadikt*).²⁰⁹ Por otro lado, Forsås-Scott enfoca su análisis sobre la estructura fragmentaria de *Astarte*, cuya trama descentralizada da la impresión de que los personajes “are being manipulated rather than being fully in control”²¹⁰. La fragmentación es aún más evidente con la inserción de los capítulos como Ylle (lana), Spetsar (encaje) o Siden (seda), tejidos con los que el maniquí, hecho a imagen de la diosa del amor, tienta a los transeúntes de la ciudad. Primero Domellöf y luego Forsås-Scott ofrecen una lectura feminista del texto relacionando la cultura contemporánea, que es “uniformly one-sided, superficial and exploitative”²¹¹, respecto a la posición de la mujer, así como la historia textil con la historia de mujeres, ya que

²⁰⁸Abenius 1951:178.

²⁰⁹Ibíd., p. 187.

²¹⁰Forsås-Scott 1997:119.

²¹¹Ibíd., p. 120.

la estructura básica de *Astarte* establece semejanzas entre las ovejas que producen lana, las mujeres que producen hijos y los gusanos de seda que producen seda²¹².

Inmediatamente tras su llegada a Berlín en enero de 1932, Karin comienza su psicoanálisis con Walter Schindler, un médico judío de orientación freudiana que utilizaba la técnica de sugestión. Tras solo dos meses de terapia, que Karin abandonó sin motivo aparente, Schindler anota en su diario: “Det här kommer att sluta illa. Inom tio år har hon tagit livet av sig”²¹³. Durante su estancia en Berlín Karin conoce a Margot Hanel, una alemana de origen judío y doce años menor que ella con la que comienza una relación sentimental difícil. Abenius describe a Hanel como a una joven intelectual y espiritualmente inferior que, no obstante, sentía por la poeta una adoración posesiva y una admiración sin límites²¹⁴. Debido a su precaria situación económica, Karin se vio obligada a suspender por un tiempo su actividad literaria para dedicarse a las traducciones, entre las que destacan la de la novela *Etzel Andergast* de Jakob Wassermann y *Strindbergsbok* de Frieda Uhl²¹⁵. Su hermano en la entrevista menciona también las traducciones de *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El Cemento* de Fedor Gladkov e *Isabel de Inglaterra* de Ferdinand Bruckner.²¹⁶ Sin embargo, durante su estancia berlinesa ocurrió un hecho que todavía sigue siendo motivo de discusiones e interpretaciones entre sus biógrafos. En el marzo de 1933, Karin y algunos amigos asistieron al discurso pronunciado por Hermann Goering en el Palacio de los Deportes de Berlín. Según Abenius, que probablemente obtuvo informaciones directa o indirectamente de los dos amigos que acompañaron a la poeta aquel día –un tal Nic Hoel y Vilhelm Scharp, este último seducido por las ideas nazis–, Karin levantó el brazo a modo de saludo hitleriano, pues de no hacerlo podría haberle costado la vida. Ahora bien, Abenius justifica este comportamiento sosteniendo que se trató simplemente de una entrega momentánea a los dirigidos y orquestados gritos de la muchedumbre y que, de todos modos, nunca habían existido pruebas fehacientes de que Karin hubiera simpatizado con las ideas nacionalsocialistas. De hecho, después de este acontecimiento y según las palabras de Scharp, Karin y él se pusieron de acuerdo sobre la

²¹²Dömelof 1986:163.

²¹³“Esto acabará mal. Dentro de diez años se quitará la vida”, ~ljk en Abenius 1955:195.

²¹⁴Ibíd., p. 210.

²¹⁵Jakob Wassermann (1873-1934), fue un escritor alemán cuyas novelas, de gran éxito, se vieron influidas por Dostoievski y el expresionismo de Schnitzler. Frieda Uhl (1872-1943) fue la periodista austriaca y la segunda mujer de August Strindberg. En 1936 publicó *Lieb, Leid und Zeit: Eine unvergessliche Ehe*, con el título en sueco *Strindberg och hans andra bustru* o sea *Marriage with a Genius* en inglés.

²¹⁶*Karin var mycket produktiv* – de la entrevista en línea con Ulf Boye en <http://www.karinboye.se/om/biografi/biografi-intervju.shtml>

imposibilidad de “förena tron på människan, hennes värde och personlighet, med lydnad för dictatur”²¹⁷.

Los dos primeros años tras su regreso a Gotemburgo y luego a Estocolmo estuvieron marcados por dos novelas; *Merit veknar* (Merit se despierta, 1933) y *Kris* (Crisis, 1934). En cuanto a la primera, los críticos están de acuerdo en que la novela explora el proceso hacia una comprensión completa de uno mismo y de su propio entorno. Abenius la define como una novela de falsificación y doble erótica²¹⁸, Forsås Scott como una obra tradicional en su estructura, que analiza los problemas relacionados con el cambio radical de la perspectiva de una mujer, producto de una sociedad patriarcal²¹⁹. Merit, la protagonista principal, es una viuda de mediana edad que, tras la muerte de su esposo, vive aislada del mundo real y rodeada de recuerdos. Poco a poco, empezará a descubrir la verdad sobre el pasado de su marido, a darse cuenta de su entorno para encontrar así el camino hacia su propia realización. En el análisis exhaustivo de la novela, Dömelof distingue tres etapas en el despertar de la conciencia de la protagonista, desarrolladas en términos psicoanalíticos, que son, respectivamente, la etapa estética, ética y religiosa. Al parecer Karin no estuvo muy satisfecha con esta novela porque, como escribió a su amiga Ebba Lindqvist, termina “con una mentira”²²⁰. No queda muy claro a qué se refería exactamente, pero *Merit veknar* es una crítica de la moral sexual dentro de la institución matrimonial y una obra que examina la relación entre mujeres fuertes y hombres débiles.

La novela *Crisis*, interpretada por la crítica moderna a partir del material biográfico de su autora, es un *Entwicklungsroman* compuesto por tres bloques o diálogos centrados en torno a Malin, una joven estudiante de Educación dividida entre el fervor religioso y la necesidad de desarrollarse plenamente como persona. De este modo, se generan pues dos posturas, que responden a una escisión del yo; Malin I que representa su superyó, una joven bien conformada y preparada y Malin II que representa su ello, una persona misteriosa con tendencias extrañas. La transformación de su personalidad empieza con el descubrimiento de Siv (según Abenius se trata de Viva Liljewall, la compañera de Boye durante los campamentos de verano) de la que Malin se enamora a distancia. Gracias a esta experiencia, Malin encontrará un lenguaje adecuado para expresar su fragmentación interna, superar las fuerzas opresivas y

²¹⁷“juntar la fe en el hombre, su valor y su personalidad, con la obediencia a la dictadura“, ~ljk en Abenius 1951:204.

²¹⁸Abenius 1951:212.

²¹⁹Forsås-Scott 1997:121.

²²⁰Abenius 1951:214.

abandonar la escuela aceptando su propia sexualidad. Según Abenius, *Crisis* es la novela que más se acerca a su producción poética, ya que en ella, de igual manera como en los versos, el lenguaje “habla a través de los símbolos, ritmos y sonidos”²²¹. Dömelof opina que la relación entre las dos mujeres desafía el sistema patriarcal, lo que se ve adicionalmente reforzado con el hecho de que es otra mujer la que ayuda a la protagonista a encontrar la nueva perspectiva del mundo y a emerger como sujeto²²². Forsås-Scott va aún más allá subrayando la importancia de la crítica de la cultura expresada desde el punto de vista femenino, considerado radical y provocativo dada la época de su publicación²²³, no solamente marcada por la creciente presencia de la propaganda nazi, sino también por el creciente debate en Suecia sobre la liberalización de las leyes que criminalizaban las conductas homosexuales. *Crisis* tuvo bastante éxito y durante muchos años fue la obra más apreciada y más leída de Boye después de su obra maestra *Kallockaina*.

Tras volver a Suecia, en el verano del 1934, Karin se instala a Estocolmo donde logra comprar un pequeño apartamento “i en omgivning så traditionslös, så funktionalistiskt kall och omöjlig som ingen annanstans i Stockholm...ett linjehelvet som inte ger den allra minsta möjlighet för fantasin”²²⁴. Por más que lo intentó, no se sintió capaz de vivir sola por mucho tiempo, así que invitó a Margot Hanel de Berlín. Al principio la relación parecía funcionar bien, pero Margot no solo fue celosa y dependiente, sino también crónicamente enferma, así que toda la responsabilidad de sostener el hogar recayó sobre Karin que escribía por dinero y trabajaba en casa. Con el tiempo, la situación empeoró: Margot no permitía a Karin ver a sus amigos literarios y la seguía como una sombra por todas partes, mientras que Karin, por su parte, la recompensaba con crueldad, cinismo y hablando mal de su relación con los demás.

En esa época Karin publica dos nuevos títulos: su mejor libro de poemas *För trädets skull* (Por el árbol, 1935), y la novela *För litte* (Muy poco, 1936). Mientras que la mayor parte de los críticos caracterizó los versos libres recogidos en dicho volumen como “fríos, gélidos o abstractos”,²²⁵ en su novela Boye optó por una narración más tradicional y realista. *För litte* se desarrolla en torno a Harold Mährman, un hombre fracasado que en el pasado había tenido una carrera prometedora como escritor y que en el presente se ganaba la vida escribiendo

²²¹Ibíd., p. 228.

²²²Dömelof 1986:163.

²²³Forsås-Scott 1997:124.

²²⁴“en un ambiente tan carente de tradición, tan funcionalísticamente frío e imposible como ningún otro en Estocolmo... un infierno de líneas que no conceden la más mínima oportunidad a la imaginación.” ~ljk en Abenius 1951:232.

²²⁵Ibíd., p. 262.

textos para revistas de gran divulgación. Ni siquiera la amistad con una famosa escultora, cuyas obras “bring out the feminine dimension of multiplicity”²²⁶ lo ayudará a cambiar su monótona y resignada existencia. Dividido entre el arte y la vida, Harold Mårman acabará eligiendo la nada. Como destaca Forsås-Scott, este texto explora una vida llena de amargura y frustración a causa de la predominancia del sentido del deber y la prudencia²²⁷. El fracaso de Mårman consiste en su incapacidad de amar, ya sea el arte o su familia, o ambos. Abenius lo reafirma citando la siguiente frase del diario de Boye con la fecha del 1921: ”Jag tror att vad man får i kärleken är just det man ger – ej nödvändigt av och åt den andra människan, men av och åt kärleken”²²⁸.

En 1936 Karin empieza a trabajar como maestra en una escuela en Viggbyholm, a unos quince kilómetros de Estocolmo. Se trata de una escuela internacional fundada por el pacifista cristiano Per Sundberg cuya intención era la de crear un lugar para niños de diferentes grupos étnicos, un centro de difusión de ideas, debates y conferencias. La escuela acogía también a niños con dificultades de aprendizaje y con retrasos mentales. Al principio, Karin enseñaba a los más pequeños para pasar luego a dar clases a los alumnos de grados superiores, ya que le resultaba muy difícil mantener la disciplina. Pese a una serie de situaciones y acontecimientos difíciles, el trabajo con los jóvenes le pareció una especie de continuación de su psicoanálisis: compartiendo su tiempo con los estudiantes descubrió que se le estaban abriendo nuevas capas de su personalidad. Este proceso de “apertura” o de “estar quebrado” se volvió muy importante para ella; a su amiga Anna Petri le escribió que: “Alla människor vill bli uppbrutna”²²⁹. Durante esta época se dedicó también a los estudios e investigación de Freud, Adler, Fritz Künkel, la psicología de comportamiento y la psicología de la Gestalt.

Entre las nuevas amistades que Karin entabló durante el verano de 1937, hubo una en particular con un alemán de origen judío, que acabó siendo muy estrecha y sería hasta el punto de obligarla a tomar una decisión. En el último momento, sin embargo, Karin viaja a Estocolmo para ver a Margot Hanel y, al regresar, pide al hombre que se olvide de ella. Posteriormente, viaja por toda Escandinavia haciendo lecturas de sus poemas y durante el verano de 1938, en su camino a Grecia, visita Viena, Praga, Bucarest y Estambul.

²²⁶Forsås-Scott 1997: 127.

²²⁷Ibíd., p. 127.

²²⁸ “Creo que lo que uno recibe en el amor es precisamente lo que uno da – no necesariamente de y a otras personas, sino de y al amor“. ~ljk en Abenius 1951:237.

²²⁹ “Todos los seres humanos quieren estar quebrados“. ~ljk en Ibíd.p 302.

En el otoño de 1938, a petición propia, Karin comienza a enseñar a tiempo completo en la escuela de Viggbyholm, pero la gran cantidad de trabajo y la responsabilidad que el mismo implicaba, pronto la llevaron a un estado de total agotamiento psicofísico. Asimismo, los hechos terribles que estaban sucediendo en Europa en aquel momento, la invasión alemana de Checoslovaquia y la persecución de los judíos, aumentaron sus sentimientos de confusión y ruptura. Karin se sintió incapaz de trabajar y escribir poesía a la vez, lo que para ella equivalía a una parálisis completa del espíritu. Además, desarrolló una aguda y dolorosa inflamación del brazo que no tenía cura, por lo que desde Viggbyholm se muda otra vez a Estocolmo.

Alrededor de esa época, la poeta empieza de nuevo a intercambiar cartas con su amiga de infancia Anita Nathorst, ya gravemente afectada de cáncer de piel. Para Karin, Anita fue la “mest fångslände, mest innehållsrika och givande av alla människor”²³⁰ Por esa razón, Karin frecuentemente viajaba a Alingsås, a unos cincuenta kilómetros de Gotemburgo, para poder estar con su amiga y ayudarla. Margot siguió recibiendo cartas en las que Karin le prometía amor y lealtad, pero era evidente que la poeta se sentía dividida en dos.

Sin duda, este periodo, fue también el más productivo en su vida. Entre 1940 y 1941, Karin Boye completó dos novelas, realizó los esquemas de varios ensayos y obras teatrales, publicó su novela maestra *Kallocain* y escribió una gran cantidad de poemas –algunos de ellos considerados los más significativas y más representativas de su carrera– recogidos póstumamente en la colección *De sju dödsynderna* (Los siete pecados capitales).

Kallocain, publicada en el 1940, es la única novela con la que Boye ganó reputación internacional. Traducida en alemán (1947), francés (1947), inglés (1966) e italiano (1993), por mencionar tan solo algunos de los idiomas más importantes, la novela presenta un retrato de una sociedad anti-utópica inspirada en el apogeo del nacional-socialismo en Alemania y probablemente en las novelas *Nosotros* (1921) de Evgeni Zamiatin y *Un mundo feliz* (1932) del escritor británico Aldous Huxley. En *Kallocaina*, un científico idealista llamado Leo Kall inventa una especie de suero de la verdad que obliga a la gente a traicionar sus pensamientos más íntimos, permitiendo al Estado ejercer un control prácticamente ilimitado sobre los ciudadanos. Tras algún tiempo, Leo Kall se dará cuenta de que este suero también puede emplearse para “el bien” ya que ablanda las defensas que le impiden el contacto humano, en particular con su esposa Linda. En la introducción a la traducción italiana de la novela,

²³⁰“La más intrigante, la más completa y la más valiosa de todos”. ~ljk en *Ibíd.*, p. 335.

Barbara Alinei afirma que es exactamente en este punto donde *Kallockaina* se distingue de otras novelas distópicas; la dictadura no es vista solo como un elemento externo, sino como un elemento interno a la conciencia del protagonista. Se trata de “la storia della liberazione della coscienza individuale del protagonista, succube della dittatura di una parte di se stesso sull'altra”²³¹. Otros críticos, por lo general, están de acuerdo en que *Kallockaina* está estrechamente ligada a la experiencia personal de la autora, ya que, en un cierto sentido, parte de los complicados y opresivos momentos que Karin atravesaba en el momento de su redacción. Por tanto, Abenius sostiene que tanto la novela como los poemas recogidos en *Los siete pecados capitales* deben interpretarse como el resultado de la liberación²³². Forsås-Scott, que define *Kallockaina* como una de las novelas pacifistas y feministas más importantes en la literatura sueca, afirma que su obra debe leerse como un testimonio a la necesidad de desafiar y renovar tan asiduamente invocada en todos los escritos personales de Karin²³³.

Los siete pecados capitales, el largo poema que abre la colección homónima del que se hablará más adelante, está probablemente, en cuanto a la forma y el estilo, influido por el *Asesinato en la catedral* de T.S.Eliot²³⁴. Se trata de un fragmento inacabado, aunque la mayor parte del mismo fue concluido antes de la muerte de la poeta, que analiza el problema del bien y del mal sirviéndose de resultados de los estudios psiquiátricos modernos, que sugiere la pregunta de si el hombre puede ser tenido por moralmente responsable de sus pecados.

Hacia finales del 1940, Karin visitó Dinamarca, que ya estaba bajo ocupación alemana. Conscientes del valor propagandístico de las visitas culturales, las autoridades alemanas organizaron en Copenhague una serie de encuentros literarios de escritores y poetas alemanes a los que no asistió nadie. Por otro lado, las autoridades danesas invitaron a un grupo de poetas y escritores suecos, entre ellos a Karin, a participar en *svensk bokvecka* —la semana de la literatura sueca— en la capital danesa. Karin Boye fue presentada a la familia real mientras que la prensa danesa acogió con entusiasmo su novela *Kallockain*. Sin duda, fue aquella la experiencia con la que Karin más se acercó a la actividad política directa y que también consolidó su reputación internacional. Hoy en día, Karin Boye es considerada una de los poetas más importantes de la literatura sueca de todos los tiempos, perteneciente a la misma tradición poética de Viktor Rydberg, Gustaf Fröding y Vilhelm Ekelund. También tuvo mucha

²³¹Boye 1993:9.

²³²Abenius 1951:357.

²³³Forsås-Scott 1997: 130.

²³⁴Gustafson 1961:469.

influencia en el desarrollo del modernismo sueco, en particular, en la generación de poetas de los años cuarenta como Gunnar Ekelöf, Harry Martinson, Erik Lindegren y Artur Lundkvist.

Los últimos meses de la vida de Karin fueron marcados por el conflicto vida-muerte cada vez más intenso, al que contribuía en gran medida su situación emocional; la división entre su amor por Anita, que de repente se trasladó a Malmö, y su amor emocional y económicamente dependiente Margot. Tras una disputa con la última, el día 23 de abril de 1941 Karin sale de su casa con un frasco de somníferos. Según los informes policiales de los Archivos Regionales de Gotemburgo, fue encontrada por un granjero cinco días después yaciendo en una roca, en una montaña con vistas a Alingsås. En dicho lugar se alza hoy un monumento conmemorativo. Un mes después de su funeral, al que asistieron una gran multitud de amigos, colegas, miembros de las autoridades locales y admiradores de su poesía, Margot Hanel se suicidó asfixiándose con gas. En agosto del mismo año, Anita Nathorst murió de cáncer.

2.2.2. La producción poética

Karin Boye ha sido considerada por la crítica como una poeta que siempre se mostró preocupada por expresar sus reflexiones íntimas y a la vez universales, por lo que su vida y sus escritos han sido interpretados con frecuencia a partir de dichas consideraciones. Entre su debut con *Nubes* en 1922 y su trágica muerte en 1941, transcurrieron algo menos de veinte años, pero aun así, Karin Boye se ganó un lugar en el panorama literario y cultural sueco del siglo XX, no solo con sus poemas, sino también con sus novelas, ensayos, cuentos, obras teatrales y traducciones varias. Los críticos coinciden en sostener que su poesía no es solamente profundamente personal y emotiva, sino que también se caracteriza por la perfección formal, la claridad de visión y la consistencia²³⁵. La originalidad de Boye radica, en primer lugar, en su modo de mezclar la verificación clásica con la lengua hablada; se trata de una poesía especulativa y meditativa que se entrega a través de un lenguaje “semplice e trasparente, che tutti possono leggere attingendo ad un primo, compiuto livello di significati”.²³⁶ En segundo lugar, la dimensión mística y estática, con sus antítesis y dualismos, oposiciones y dicotomías al mismo tiempo sirve como punto de partida hacia una unidad ansiada, hacia el absoluto. En otras palabras, se trata de una poesía sobre el dolor acompañada del anhelo de perfección.

²³⁵ Véase Gustafson 1961:469 y Forsås-Scott 1997:115.

²³⁶ KBP 1994:18.

En 1922, con solo veintidós años y con su primer libro de poemas *Moln* (Nubes) completado y listo para publicarse, Karin decide visitar la famosa editorial sueca K.O. Bonnier donde se presenta, como escribe Abenius, acompañada por su madre. Bonnier le prometió leerlos aunque no sin antes advertirle de que “de är så många som skriver dikter nuförtiden, och ingne människa köper dikter”²³⁷. Sin embargo, el 10 de febrero del mismo año Bonnier le envía una carta en la que le expresa la enhorabuena por sus interesantes poemas que publicaría con mucho gusto a condición de que ella aceptara doscientas coronas suecas en concepto de anticipo. Como ya se ha mencionado anteriormente, *Nubes* fue bien recibida por la crítica de la época, a pesar de ciertas aseveraciones de que “...man ej får vänta sig för mycket som man sprättar upp ett dikthäfte med en kvinnas namn på titelbladet”²³⁸. La crítica moderna y contemporánea coincide en afirmar que la claridad, la seriedad y la elevación del espíritu representan las características centrales de esta primera obra de Boye. Hay en *Nubes* una gran variedad de inspiraciones creadoras; a partir de los primeros poemas inspirados en el Budismo y las lecturas de Schopenhauer, como por ejemplo *En budistisk fantasi* (La fantasía budista), hasta aquellos propiamente religiosos como *Aftonbön* (Oración de la mañana) o *Vägskeäl* (Cruce de caminos). También se encuentran contemplaciones extasiadas de la belleza, poemas inspirados en el pensamiento de Nietzsche como *O en klinga* (*O la boja*), otros que rinden culto a Eros, el dios helénico del Amor, al estilo de Vilhelm Ekelund como *Förklaring* (Explicación), poemas que celebran el goce de vivir en la línea de Edith Södergran como *Morgonsång* (Canción de la mañana), poemas de amor, etc. Aunque es el primer poema el que da el título al poemario, generalmente se considera que el poema *Inåt* (Adentro) representa el punto de partida de una nueva etapa en su creación. Como escribe Abenius, los poemas en *Moln* aparecen en orden cronológico, donde el ritmo regular de los primeros los acercan a la poesía sueca de los años noventa del siglo XIX (más precisamente a los poemas de Gustaf Fröding y Verner von Heidenstam), mientras que el ritmo audaz de los que suceden *Inåt* se acerca a las tradiciones de los poetas clásicos y de los primeros autores románticos alemanes como Hölderlin²³⁹. Es la ambivalencia²⁴⁰ la característica principal del *Moln* que, junto con los siguientes dos libros, *Gömnda land* y *Härdarna*, “inwardly reflects a tense modern spirit, aroused to strenuous affirmations of absolute ethical loyalties but prone also to drift passively back

²³⁷ “Mucha gente hoy en día escribe poemas que nadie compra”. ~ljk en Abenius1951:93.

²³⁸ “...no se puede esperar mucho al abrir un libro con un nombre femenino en la portada”. ~ljk en Ibíd., p. 93.

²³⁹ Abenius 1951:75-91.

²⁴⁰ Forsås-Scott 1997:116.

into regions of the subconscious and the unconscious where mysterious natural forces take possession of the human spirit”²⁴¹.

El segundo volumen, *Gömnda land*, se abre con el poema *Elementarandar* (Espíritus de la naturaleza), una especie de poema prólogo o poema programático ²⁴² que celebra las fuerzas del caos, y que es muy similar al famoso y largo poema *Asar och alfer* (Aesir y los elfos) del final del dicho volumen. Casi todos los poemas están inspirados en la mitología nórdica, en particular en la poesía escáldica, la Edda poética y las sagas legendarias. Según esta mitología, en Asgard, el hogar de los dioses, habitaban los Æsir (dioses) y las Asynjur (diosas). Los elfos, en la época escandinava, formaban dos grupos: los álfar de luz que viven en el cielo y los álfar negros u oscuros que viven bajo tierra. Cabe destacar también que la cosmología de la mitología nórdica incluye un fuerte componente de dualidad; el día opuesto a la noche, el reino de las tinieblas opuesto al reino del fuego que da origen al mundo, etc. *Gömnda land* debe su título al concepto de tierras escondidas de Freud. Se trata de los territorios del inconsciente que constantemente influyen en el consciente y en los que el hombre debería adentrarse para luego poderse enfrentar con las diversas partes de su personalidad y conquistar su totalidad psíquica. Consecuentemente, este volumen de poemas proclama la necesidad de acción y renovación; el yo está en el continuo proceso de desarrollo que deviene y se inspira o en la voluntad nietzscheana en el individuo –como es el caso del poema *Oskadd* (Ilesa) o de *Sköldmön* (Valquiria)– o en las fuerzas de la naturaleza, como en *Trädet* (El Árbol) o *Vårvisa* (La canción de primavera).

En su siguiente libro, *Härdarna* (Los hornos), los poemas siguen poniendo énfasis en la acción y el cambio, pero se observa, a veces, una cierta resignación melancólica ante la muerte, sobre todo en los poemas finales. *Vattnets barn* (Los hijos del agua), *Liliths sång* (La canción de Lilith) y *Havet* (El mar) son poemas de atmósfera misteriosa y onírica que representan variaciones sobre dicho tema y que introducen nuevas formas de expresión de las que se hablará más adelante. *I rörelse* (En movimiento) pertenece probablemente a sus poemas más conocidos. Cuando fue publicado en 1923 en la revista *Clarté*, despertó mucho interés, sobre todo entre los lectores más jóvenes, por su llamada a la lucha, tanto política como personal que inauguraba una nueva sociedad y un hombre nuevo. Los suecos citan a menudo o saben de memoria las dos últimas líneas: *Bryt upp, bryt upp! Den nya dagen gryr/ Oändligt är vårt stora*

²⁴¹Gustafson 1961:468.

²⁴²Abenius 1951:133.

äventyr.²⁴³ Las antiguas leyendas nórdicas fueron fuente de inspiración para el poema *Torkel Tyre* que muchos críticos consideran el poema más intenso de todo el poemario. Basado en una balada islandesa, este poema explora la relación entre el individuo y la comunidad, es decir, la gente del pueblo que se toma la justicia por su mano y se convierte en el símbolo de las duras leyes de la vida. El poemario también contiene varios poemas de amor como, por ejemplo, el largo poema introductorio *Tilläggnan* (Dedicatoria) o *Till skuggan av en verklighet* (A la sombra de la realidad), y poemas con temas de otra índole en los que se puede notar una marcada influencia de Edith Södergran. Un poema de este tipo, que Boye consideraba lo mejor que había escrito hasta entonces, se titula *Stenarna* (Piedras). Según Abenius, el poema está construido sobre el contraste entre la muerte o esa travesía interior hacia las profundidades del ser y la vida percibida como el movimiento o el juego²⁴⁴.

Su cuarto poemario, *För trädets skull* (Por el árbol), es considerado por gran parte de la crítica como su mejor obra. Publicado en 1935 e inicialmente titulado *Martall* (Pino del norte) el volumen reúne unos treinta y cinco poemas conocidos y admirados no solo en el mundo de habla sueca. Aunque los críticos literarios contemporáneos a Boye se dividieron en sus apreciaciones –la mayoría lo calificó negativamente sobre todo por el uso exagerado de la formas modernistas y de las imágenes atrevidas y poco convencionales²⁴⁵–, algunos supieron encontrar el valor artístico en su técnica poética con la que Boye representó y expresó su búsqueda de la verdad y la belleza. Los poemas, dispuestos en un orden cronológico aproximado, pueden dividirse en tres grupos según su temática. El primer grupo está constituido por los poemas personales e intimistas y poemas sobre el destino; el segundo grupo incluye poemas de fondo idealista y el tercer grupo poemas eróticos²⁴⁶. Se puede afirmar que este último constituye el núcleo básico del poemario y el que contiene sus composiciones más conocidas y logradas. Se trata, sin embargo, de una división discutible ya que, en general, el poemario está impregnado de un sentimiento de transcendencia, de caos creativo y de disolución del hombre en el seno de la naturaleza. De ahí le viene el título al poemario que implanta una relación entre el árbol, un símbolo muy caro a la poeta, y el destino del hombre: “det växer ett träd i hemlighet, djupt under jorden, och för det trädets skull ropar hon på

²⁴³ “Strike camp, strike camp! The new day shows its light./Our great adventure has no end in sight..”

²⁴⁴ Abenius 1951:145.

²⁴⁵ Forsås-Scott 1997:124.

²⁴⁶ Abenius 1951:267.

fötter som skall trampa så mjukt eller så hårt att jordskorpan remnar och ger trädet dess frihet²⁴⁷.

Encabeza el primer grupo de textos intimistas el poema introductorio *Ingestans* (A ningún lado) que, según Abenius, fue escrito antes de que Karin partiese a Berlín. El poema es toda una exaltación del yo con sus ansias infinitas, pero es también una mirada lanzada en la más honda profundidad de la belleza²⁴⁸. Más impenetrables y ambiciosos son los poemas *Ögonen är vårt öde* (Los ojos son el nuestro destino), *Kerub* (Querubín) y *Bekännelse* (Confesión). Basados en el contraste entre cobardía y debilidad por un lado y coraje y activismo por otro, o entre impureza y pureza, que se afianzan como un insistente leitmotiv de toda su producción poética, estos poemas suponen un intento por superar el sentimiento de inferioridad a favor de la creación literaria.

El segundo grupo de poemas de fondo idealista incluye poemas que tratan temas sociales, inspirados en las ideas socialistas propagadas por el movimiento Clarté, como *Munnarna* (Bocas). De igual modo, en *Torkel Tyre*, los poemas de ideas pueden desarrollarse en el pasado, inspirarse en antiguas baladas o historias para tratar valores universales como es el caso con *Legend* (Leyenda), o pueden ser una exploración del conocimiento y creatividad a través de las imágenes simbólicas, ambiguas y al mismo tiempo dramáticas, como es el caso de los poemas *Kunskap* (Conocimiento) y *Ökenvandraren* (Vagabundo en el desierto). Se podría, eventualmente, distinguir incluso un cuarto grupo de poemas que profundizan el tema de la naturaleza y la relación del hombre con la misma. En *Trädet under jorden* (El árbol bajo tierra), *Martall* (Pino del norte), *Bön till solen* (Oración al sol) y *Min hud är full av fjärilar* (Mi piel está llena de mariposas), la identificación con la naturaleza y la relación entre los procesos creativos de la misma y la creación humana, experimentados de forma positiva o negativa, sirven como hilo conductor, pero sería más oportuno clasificarlos como poemas de amor o poemas personales.

En los poemas de amor o, según Abenius, poemas eróticos, Boye emplea la forma modernista o, más precisamente, el método poético de T. S. Eliot que en *Hamlet and his Problems* sostiene que: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective

²⁴⁷“A escondidas crece un árbol bajo tierra y por el amor del árbol llora él a sus pies que caminaran tan suavemente o tan fuerte para partir la corteza de la tierra y dar al árbol su libertad”. ~ljk en Linder 1952:358.

²⁴⁸Abenius 1951:268.

correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked"²⁴⁹.

Siguiendo estos principios, Karin Boye, en muchos de sus poemas de amor, creó un mundo concreto para sus experiencias sentimentales, un mundo que va más allá de la lógica²⁵⁰. Entre sus poemas de amor más celebres figuran *Jag visst gör de ont* (Por supuesto que duele), *Nattens djupa violoncell* (El violonchelo profundo de la noche), *Mogen som en frukt* (Madura como una fruta), *Kunde jag följa dig* (Si pudiera seguirte), etc. La evolución de Karin Boye en estos poemas no solo puede percibirse en la temática, sino también en la forma y el lenguaje, heredados en buena medida de los modernistas como Ekelöf y Martinson. Estas novedades formales en *För trädets skull* deberían entenderse como una necesidad de Boye por abordar de otra manera su propia experiencia, dando así una nueva voz a su visión mística "independiente de cualquier pensamiento"²⁵¹.

En *De sju dödsynderna* (Los siete pecados capitales), compuesto por 36 poemas y una larga cantata que presta el título al poemario, se lleva a la máxima expresión uno de los temas recurrentes de poesía de Boye: el anhelo de la muerte como medio para alcanzar la paz. Sin embargo, el poemario cuenta con algunos poemas de amor como *På botten av tingen* (En el fondo de las cosas), escrito probablemente con ocasión de la muerte de Virginia Woolf, *Allting rymmer du* (Todo contiene), dedicado a Anita Nathorst o *Till dig* (Para ti) dedicado a Margot Hanel,²⁵² poemas en los que la autora plasmó sus experiencias íntimas con la naturaleza que siempre brota y se renueva, pero que ahora contrasta con el yo lírico. Son poemas que buscan captar los misterios, las fantasías y la fuerza pasional de la naturaleza que ahora tan melancólicamente acentúan el contraste entre la eternidad de la belleza y la fugacidad de la vida. *Blomman bitterbet* (Flores amargas), *Vildapel* (Manzana salvaje) y *Träden* (Árboles) son ejemplos de esta nueva actitud poética que se acerca, en un cierto sentido, a la visión de los poetas románticos ingleses de la segunda generación. Parecido en cuanto al estilo y el tono, pero diferente en cuanto a la temática, es su poema *Odyssevs vid masten* (Ulises atado al mástil)

²⁴⁹ "La única manera de expresar la emoción, de una forma artística, es la de encontrar un objetivo correlativo, en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrían de constituir la fórmula de esa particular emoción, de modo que, cuando los hechos externos, que deben acabar en experiencia sensorial, se produzcan, surja de inmediato la emoción" ~ljk en Eliot 1921:92.

²⁵⁰ Abenius 1951:280.

²⁵¹ Brandell 1958:229.

²⁵² Abenius 1951:378.

probablemente el poema más poderoso y emblemático de todo el poemario. La escena a la que alude el poema es la de la advertencia de Circe a Ulises: el hombre que escuche la canción de las Sirenas, jamás volverá a ver a su esposa y a sus hijos. Ulises, advertido del peligro, cuando se acerca a una isla donde habitan sirenas, taponan con cera los oídos de sus marineros y pide que lo aten fuertemente al mástil del barco. Así logra resistir a su fatal encanto y volver a Ítaca. Sirviéndose del texto homérico, que en el Canto XII aborda el tema del conocimiento histórico del pasado, Boye, en este poema, trata el tema del conocimiento de la muerte: ¿cómo es? y ¿cómo se reconoce?²⁵³ Ulises, consciente de sus propias debilidades, se hace atar, se obliga a una táctica que, al fijarle límites, le impide cambiar de programa, mientras que las sirenas, que se prestan a una variedad de interpretaciones, recuerdan al lector la otra posibilidad perdida, esa distracción cotidiana en que nos sorprendemos en los momentos más inverosímiles.

La cantata o la oratoria *Los siete pecados capitales*, que será detalladamente analizada en el siguiente epígrafe, es sin duda su obra más compleja y de clara inspiración bachiana²⁵⁴ escrita para voces solas y dos coros con recitativos y corales. Se despliega a través de una serie de oposiciones o contrastes: luz/oscuridad, actividad/pasividad, bien/mal, esperanza/dolor, los justos/los pecadores, etc. que se mantienen como una constante en la poética de Boye. *Los siete pecados capitales* pueden también ser analizados e interpretados a la luz de los acontecimientos políticos o político-bélicos ocurridos entre 1938-1941 cuando los mismos se estaban escribiendo.

La poesía de Karin Boye no refleja preocupación por la forma, los versos tienen el ritmo y la estructura de su mundo, de ahí que su vocabulario sea más bien coloquial. Todos los recursos que emplea responden a su primera necesidad: dar voz a su ser para traducir con verdad su pensamiento. Boye ofrece una reflexión personal sobre la creación de la poesía y la vida de la mujer poeta. Por tanto, en términos generales, podemos distinguir dos tendencias básicas: el sometimiento al orden patriarcal y el rechazo del mismo. Este binarismo se desarrolla a través de dos actitudes básicas: la modestia y el orgullo. Ambas se presentan en multiplicidad de formas y matices. Así, la modestia puede adquirir la tonalidad de una total sumisión y arrepentimiento de su escritura, mientras que el orgullo aflora a través de la protesta, la desesperanza, el contraataque o la invitación a cantar. Para Boye, la vida ofrecía numerosas

²⁵³Ibíd., p. 381.

²⁵⁴Marcheschi 1998:148.

posibilidades, pero cuando hasta la belleza, entendida como amar y ser amado, se quiebra y es aniquilada, la muerte se transforma en la sublimación de su experiencia: la muerte que recompensa, pero que también exige su precio.

2.3. *En fondo de las cosas*

En los siguientes subcapítulos se analizarán los poemas de Boye que se consideren representativos de la noción del desdoblamiento del yo poético. Se procederá extrayendo poemas completos o fragmentos representativos de los temas indicados en cada uno de los subcapítulos, ante todo a partir del análisis de los poemas con cuyas protagonistas, mujeres mitológicas y fantásticas o sea mujeres fuertes e independientes, Boye revisa los modelos femeninos impuestos. Se procederá a continuación al análisis de diversas oposiciones (vida/muerte, divino/humano, activo/pasivo) que encuentran su mejor manifestación en el largo poema *Los siete pecados capitales*. La sensación de sentirse sin techo y la búsqueda de nuevos caminos y respuestas es el tema que Boye comparte con Charlotte Mew. Se puede constatar que el camino propuesto por Boye es el que conduce al conocimiento, a la verdad y al descubrimiento de uno mismo. A tal propósito, se realizará una lectura más atenta de dos de los poemas: *Vagen hem* y *Vandraren*. Por último, se considerarán sus poemas de amor (o poemas eróticos) más célebres en los que el motivo de entrega está casi siempre relacionado con la conciencia de la muerte.

2.3.1. Las imágenes de mujeres fuertes: Lilit y la guerrera Amazona

En su ensayo *Sobre la identidad femenina y la escritura femenina*²⁵⁵, Judith Gardiner destaca que el concepto de la identidad femenina constituye la llave para comprender las cualidades especiales de los textos contemporáneos escritos por mujeres y, basándose en las explicaciones psicoanalíticas de la diferencia de género planteadas por la crítica feminista, concluye que la identidad femenina debe entenderse como un proceso que pone de relieve los aspectos fluidos y flexibles de las identidades primarias de las mujeres. En la literatura, esta problemática se percibe no solo de diferente manera por parte de las mujeres a la hora de interpretar los textos, sino también en el modo distinto de acercarse a los mismos y a sus protagonistas. Así pues, los textos escritos por mujeres, sobre todo aquellos en los que el protagonista principal es una

²⁵⁵Gardiner 1982: 177-191.

mujer, se entienden como parte de dicho proceso que siempre, de alguna manera, incluye un intento de autodefinición y la identificación empática con el personaje. Ahora bien, la definición restrictiva de Gardiner de que el texto escrito por una mujer no es que una extensión narcisista de su propia autora no deja mucho espacio a la libertad y autonomía del texto mismo, pero a raíz del ensayo surgen dos conceptos que cabe tener en cuenta en el análisis de la obra poética de Boye. Según Gardiner, uno de los aspectos de la escritura femenina del siglo XX, sacado a la luz por los estudios del desarrollo de la identidad femenina, es la androginia literaria, o sea, la creación de personajes en los que los atributos masculinos y femeninos de la personalidad humana forman un todo armónico e infrangible. Esta indeterminación genérica en la poesía y en la prosa raramente señala una confusión sobre la identidad genérica de la autora, ya que la misma es más estable respecto a la masculina, sino que señala las dificultades en el aprendizaje de las construcciones sociales restrictivas. Consecuentemente, la discrepancia entre ser una mujer y comportarse como tal según las reglas bien definidas por la sociedad produce en ellas sentimientos de inferioridad, ansiedad y alienación. En la literatura escrita por mujeres, la dicotomía entre el *yo* íntimo y el sujeto social se manifiesta mediante varias prácticas discursivas que permitan encarnar otras formas de subjetividad a través del uso de nuevos temas y modelos estilísticos y lingüísticos que a menudo refuerzan el carácter fragmentario y ambiguo del texto. Estas nuevas miradas y nuevos puntos de vista han revisado los modelos femeninos impuestos, algunos inspirados en la Biblia y en la antigua literatura griega, y han deslegitimado los patrones clásicos de la feminidad. Las protagonistas de estas nuevas obras “han pasado del no-ser al ser, han pasado de ser mujeres escritas a mujeres sujetos enunciadore del discurso”²⁵⁶.

De misma modo, Karin Boye, en su poemas, se apropia de ciertas imágenes que funcionan como arquetipos del ser femenino: sean estas mujeres fuertes y/o fatales o las *skjaldmö* (las doncellas escuderas de la mitología nórdica), la poeta se sirve de ellas para expresar su deseo de mostrarse firme e inflexible frente a las poderosas fuerzas del amor, esconder su propia fragilidad y debilidad para poder sobrevivir en *livets hårdhänta lek*, el duro juego de la vida. En el universo estético de su primer poemario *Moln*, cargado de una simbología muy personal, el sentido del coraje va de la mano con la abnegación de fuerte matiz religioso: la poeta oscila entre la paz meditativa y el deseo de poseer un corazón valiente. Algunos poemas mezclan

²⁵⁶Marco 2007:20.

claramente estos dos opuestos como es el caso con *Till en sfinx* (A una esfinge) y *Lönnen* (El arce).

En la literatura, la esfinge –la criatura con cabeza de mujer, cuerpo de león y alas– ha sido utilizada como símbolo por excelencia de la sabiduría y de lo enigmático, pero también de la muerte y del pasaje al otro mundo. La esfinge es guardiana de los secretos y de los misterios femeninos, es una seductora irresistible y una destructora, en algunos casos madre y curandera. *A una esfinge* se articula en la tensión dialéctica entre el “yo” de la poeta y el “ella” de la esfinge. El poema consta de tres estrofas, de doce, once y nueve versos; en la primera, la voz poética utiliza una atmósfera casi onírica en describir la esfinge sin voz, encerrada en la concha que esconde su profunda esencia (*djupsta väsen*). Ya aquí no queda claro por qué el *tú* inicial se vuelve *ella* en el tercer verso:

Du liknar snäckan i kylig damm,
där aldrig solstrålar strömma.
Hon kryper aldrig ur skalet fram²⁵⁷.

(KBD)

La confusión se acentúa aún más en la segunda estrofa cuando la voz poética atribuye a la esfinge el don de la palabra y la ironía junto a algunas características físicas típicamente humanas como el “rubor”, “mejilla pálida” y “calor interno” que habitan dentro de ella. Solo en la última estrofa, no obstante, se aclara que lo que el lector en las estrofas anteriores percibía como un diálogo entre el *yo* lírico y la criatura misteriosa, que ahora se transforma en un diálogo con uno mismo. Ya que ella es demasiado frágil y débil en sus sentimientos (*för spröd och för känsligt vek*), debe llevar una armadura para así poder aguantar las duras reglas de la vida. El precio a pagar, con todo, puede ser la soledad y el aislamiento.

El arce del poema homónimo no necesita las victorias de los combatientes, ya que su nobleza innata es más grande de todas las batallas ganadas (*mer än deras vunna slag*). Sin embargo, la primera estrofa enaltece la lucha y la batalla mostrando, de este modo, la inseguridad y la fragilidad del *yo* lírico que se repliega en una consciente indagación personal:

²⁵⁷“You are like the mollusc in chilly ponds/where sunbeams never get./She never creeps out from her shell.”

Hell de kämpar, som blöda i striderna,
trots ärr och sår strålande,
hell deras hårda kamp,
hell deras dyrköpta segrar!²⁵⁸

(KBD)

¿Y por qué el arce dentro del cual reside el *sol de la divinidad* es más caro a la protagonista? En términos generales, el árbol es uno de los símbolos universales de la vida, de lo humano y de lo divino. El retiro en el bosque y la meditación al pie de un árbol permiten al hombre conectar con los mundos superiores. Por otro lado, el bosque simboliza la parte salvaje del alma, que brinda la posibilidad de conectar con los poderes elementales que residen en él. El arce, sin embargo, es un símbolo de fuerza y resistencia utilizado en algunas culturas para la curación espiritual. Por tanto, sería legítimo afirmar que el yo lírico en este poema hace constar su individualidad, su capacidad creadora y transformadora que extrae de su interior y plantea una relación con la naturaleza como si fuera una comunicación del Uno con el Todo.

En el corto poema de dos estrofas, *O en klinga* (¡Oh! la cuchilla), el yo lírico desea que su cuerpo y su alma se vuelvan fríos y cortantes como una navaja. La autora desdeña su debilidad, su yo soñador (*videväsen* y *drömmarväsen*) comparándose con un sauce que se entrelaza y se retuerce en las manos de la gente. Aquí Boye utiliza la imagen de sauce no solamente para encarnar la belleza frágil y delicada del ser más íntimo de su protagonista, sino también como un símbolo del amor no correspondido. La razón para afirmar esta hipótesis la encontramos en los versos finales en que la voz lírica invocará el odio, que es hermana del anhelo (*längtans syster*) para que la ayude a convertirse en “una espada danzante de acero templado” (*dansande svärd av härdat stål*).

En sus poemas posteriores, las imágenes de inflexibilidad y de dureza implacable serán cada vez más frecuentes. Boye interroga a su cuerpo y su alma, se desdobra, y reflexiona, transformando su actividad poética en un verdadero camino hacia el (auto)conocimiento. En el segundo poemario, *Gömda land*, considerado también por Boye y por los críticos como mucho mejor que el primero, prevalecen las composiciones líricas con un tono más sombrío, melancólico y reflexivo, y una actitud menos vacilante. El yo lírico es ahora consciente de que

²⁵⁸“Hail to those warriors who bleed in the battles/ in spite of scars and wounds shining/ hail to their hard struggle/hail to their dearly bought victories!”

“sus pies están encadenados con grilletes y su sangre envenenada, pero acepta su destino tal y como se presenta creyendo firmemente en su corazón y su espíritu aventurero”²⁵⁹. Por esta razón, todo el poemario estará muy influenciado por la antigua literatura islandesa, sobre todo por los Eddas, de tal modo que la mayoría de poemas celebrará la acción y los poderes de la naturaleza. Asimismo, la poeta saca nuevas fuerzas de las potencias que inspiran languidez y dolor. Aparte de los poemas que se sirven explícitamente de la mitología escandinava –como es el caso del ciclo *Aesir y los elfos*– un gran número de poemas emplea como escenario épocas remotas para hablar de otros temas: de la conciencia del ser, de la muerte y de la percepción del misterio de la vida.

Sånger om Ödet (Canciones sobre el destino) y *Den okända* (La desconocida) son poemas meditativos en los que el lector percibe una vaga sensación de dolor contextualizado en el sentimiento cristiano. En *La desconocida*, Boye adopta la figura femenina a la que el yo lírico se dirige para macarse un propósito: continuar viviendo. Se trata de una mujer misteriosa, madre y hermana, cuya mano es curativa (*läkande hand*) y cuyas leyes secretas la voz lírica teme infringir. Se observa también que la soledad y el silencio funcionan en este poema como hilo conductor: el yo íntimo, replegado en el silencio, sufre en silencio la sensación interior de un sentimiento inexpresable. Las espinas que en la última estrofa se transforman en rosas parecen sugerir que la interlocutora sea el amor mismo. Esta afirmación se ve apoyada todavía más en el poema *Tillfrisknande* (Recuperación) de la primera colección *Moln*: el amor, al que todos llaman con nombres de flores, el yo lírico lo describe como frío y duro llamándolo *läkarens kniv* (el bisturí del cirujano). Sin embargo, en ambos poemas la protagonista está dispuesta a seguir los caminos de amor (*Jag vill trampa de daggiga stigarna*) a pesar de los sufrimientos y dolores que esto pueda comportar. No obstante, el *läkarens kniv* causará heridas mortales al yo lírico en el célebre poema *Sköldmön* (La doncella escudera) que será examinada más detalladamente a continuación.

Canciones sobre el destino está dividido en tres partes o poemas cortos; en la primera parte, que se abre con una magnífica proclamación *El destino es un desierto/Dios habita en su arena*, el yo lírico percibe el destino como un desierto árido y un trozo de tierra fértil, pero colmado de piedras, expresando de esta manera a la vez la admiración y el desasosiego frente al porvenir. En la segunda parte, la ambigüedad, creada por la autora con la continua repetición del “tú” (tú

²⁵⁹Abenius 1951:130.

sabes, tú piensas...) podría sugerir la incertidumbre del destino del hombre; el destinatario lleva grilletas, porta veneno y una cruz, pero todo ello puede servir de escudo o despertar las fuerzas curativas “en una mano sabia y cauta” (*i en kloke och varsam hand*). En la tercera parte el lector descubre que el destino, personificado en la figura de una mujer anónima que un día llamará a la puerta de todos, es para el yo lírico el portador (o la portadora) del amor y armonía anhelados. La visión de la poeta opera literalmente en su imaginario poético a través de la fusión de sentimientos contradictorios: el deseo insaciable de vida y la conciencia de la muerte, la creatividad y la sensación de fracaso, el amor y la soledad. El lector comparte esta experiencia, se involucra en ella y experimenta los mismos sentimientos de añoranza y temor, ansiedad y dolor.

Sköldmön (La doncella escudera) es, según Abenius, simultáneamente un poema de amor y un llamado a la lucha, basado probablemente en un sueño real, ya que parece haber estado escrito por alguien que “aún sigue siendo atrapado y obsesionado por una atmósfera nublada del sueño”²⁶⁰ Una *skjaldmö* (*skjaldmar* en islandés, *sköldmö* en sueco) es una doncella escudera, que en la mitología nórdica es una virgen que había elegido luchar como un guerrero. A menudo, las doncellas escuderas se confundían con valquirias, desapareciendo las primeras a favor de estas últimas en los cuentos y leyendas posteriores. En la saga islandesa de Nial, admirada y estudiada por Karin Boye, las valquirias o doncellas escuderas fueron sirvientas de Odín que escogían a los mejores guerreros caídos en batalla y los acogían en el Valhalla, la fortaleza situada en el palacio en Asgard. Por tanto, las mitológicas valquirias no fueron guerreras en el sentido estricto de la palabra, a pesar de que siempre han sido retratadas con armadura y espada en las obras literarias y representaciones icnográficas posteriores. Saxo Gramaticus, el historiador medieval danés, en el Libro III de su *Gesta Danorum*, llama a estas criaturas *wood-maidens* (las doncellas del bosque) cuya “guidance and government... mainly determined the fortunes of war. For they often invisibly took part in battles, and by their secret assistance won for their friends the coveted victories. They averted, indeed, that they could win triumphs and inflict defeats...”²⁶¹ Esta figura femenina, alta y erecta, con boca seria (*allvarsam mun*) y mirada distante, se convierte en *Sköldmön*, en el símbolo de la eterna lucha entre el bien y el mal, este último representado por la figura de los troles (*trolls*), entre la condena y la salvación, entre el amor y el desamor. El poema está compuesto por cinco estrofas de cuatro versos cada uno.

²⁶⁰Abenius 1951:139.

²⁶¹Gramaticus 1905, Libro III.

La primera, tercera y segunda estrofa usan repeticiones de palabras *Jag drömde* (soñé) que sirven para resaltar la fuerza lírica del poema:

Jag drömde om svärd i natt.
Jag drömde om strid i natt.
Jag drömde jag stred vid din sida
rustad och stark, i natt ²⁶².

(KBP: 70)

En las dos primeras estrofas, el yo lírico se dirige a un tú no presente como interlocutor y personificado bajo los rasgos de una mujer, doncella escudera. En el sueño, en el que todo es posible y en el que no existen los límites, el yo lírico se imagina luchando *armada y fuerte* al lado de esta amazona que, junto con sus tropas, vence a los troles, símbolos de tinieblas silenciosas (*mörkes hot*). Sin embargo, la tercera estrofa toma un giro inesperado: la protagonista recibe una herida mortal y cae a los pies de su líder:

Jag drömde om blod i natt.
Jag drömde om död i natt.
Jag drömde jag föll vid din sida
med banesår, i natt ²⁶³.

(KBP: 70)

El tono del poema cambia y se vuelve más melancólico: la amazona-guerrera no percibe a su compañera caída, ya que ve solo su objetivo final e invisible, y parece indiferente a todo lo que la rodea. En la última estrofa, las palabras “espada”, “batalla” y “sangre” son sustituidas por “fuego” y “rosas” aportando un nuevo significado a todo el poema. El campo de batalla, donde la protagonista al final fallece, representa el amor, mientras que la fragancia de las rosas y el calor del fuego connotan deseo y pasión. Sin embargo, esta visión del hablante lírico no resulta confortante pese a la muerte descrita como “bella” y “buena”. El poder sobrehumano del amor es tan fuerte que aniquila: al principio, la protagonista es fuerte y lucha, luego cae herida para, al final, morir con su gran sueño no realizado:

²⁶²“I dreamed about swords last night./I dreamed about battle last night./I dreamed I fought by your side/armoured and strong, last night”.

²⁶³“I dreamt of blood last night./I dreamt of death last night./I dreamt I fell by your side/With mortal wound, last night”.

Jag drömde om eld i natt.
Jag drömde om rosor i natt.
Jag drömde min död var fager och god. ---
Så drömde jag i natt ²⁶⁴.

(KBP: 70)

Abenius opina que detrás de esta determinación –la inmersión implacable de la amazona en la batalla– hay algo viril, mientras que la soldada, herida y luego muerta, que solo tiene ojos para la persona amada, podría representar el lado femenino. Sin embargo, la fusión de la masculinidad y la feminidad, la “debilidad” y la valentía, el autosacrificio y la pasión amorosa, permiten colocar este poema entre los más peculiares, los más originales y más queridos de toda la producción poética de Boye²⁶⁵. Asimismo, un yo lírico oscilante que la poeta ofrece al lector en sus poemas bien pueden cantar el amor como fuente de vida con versos como *Jag tar mig rätt att växa nu/som rotens krafter vill*²⁶⁶ o como algo prohibido que a su vez le provocaba un sentimiento de muerte, la negación del principio del placer: *Du söker kvalets beta liv!/Hjärta lär dig att tiga*²⁶⁷. Así pues, conviven en Boye los dos yoes: por un lado el yo social que condena toda la conducta nociva o amoral, entendida también como anticristiana, y por el otro el yo íntimo e inconsciente que la impulsaba a expresar sus deseos “prohibidos”, a menudo elaborados con un tono sostenido, melancólico y frecuentemente pesimista.

Estas oscilaciones, esta actitud ambigua hacia el amor es la más evidente en su tercer libro de poemas *Härdarna*. El amor tiene aquí un lugar privilegiado, es capaz de elevar el espíritu y llegar a vencer lo que parece invencible, la muerte, pero esta multiplicidad de manifestaciones líricas suele favorecer la inserción de contrastes extremos interpretados como meditaciones sobre “a world that permits humankind no more than a partial and fragmented insight into the overall design”.²⁶⁸ En el poema *Jag vill mötta...* (Quiero encontrar...) observamos una vez más el contraste, típico para Boye, entre la actitud defensiva por un lado y la entrega incondicional a las fuerzas del amor por el otro. La voz lírica del poema, que estructural y

²⁶⁴“I dreamed about fire last night./I dreamed about roses last night./I dreamed my death was fair and good./So did I dream last night.”

²⁶⁵ Abenius 1955:141.

²⁶⁶“I take the right to grow now as my roots will, and as strong.” Del poema *Vårvisa* (La canción de la primavera).

²⁶⁷“You seek suffering's ardent life!/Heart, learn to be silent.” Del poema *Lär dig tiga* (Aprende a callar).

²⁶⁸“Un mundo que a la humanidad no permite nada más que una visión parcial y fragmentada de la realidad” ~ljk en Forsås-Scott 1997:119.

temáticamente se parece a la precedentemente analizada *Sköldmön*, quiere deshacerse de su coraza, tirar su espada y escudo para poder abrazar, intensamente y sin miedo, a las fuerzas de la vida (*livets makter*). Así, el poema vuelve a situarse en un espacio y tiempo remotos para lograr una atmósfera mística y envolvente, de clara inspiración mitológico-nórdica:

Rustad, rak och pansarsluten
Gick jag fram - -
Men av skräck var brynjan gjuten
Och av skam.

Jag vill kasta mina vapen,
Svärd och sköld.
All den hårda fiendskapen
Var min köld²⁶⁹.

(KBD)

El yo lírico reconoce que, para manifestar su amor, tiene que dejarse llevar por la fuerza de la naturaleza que lo rodea, buscar y encontrar un punto de apoyo en ella. La coraza, la espada y el escudo evocan en la memoria la figura de la doncella escudera, pero el poema se acerca también al ciclo *Asar och alfer* (*Æsir* y los elfos), sobre todo por cuanto se refiere a la figura de Odín, el dios supremo de la mitología nórdica. A menudo descrito como un dios complejo y ambiguo, (en las sagas de Viktor Rydberg, por ejemplo, que según los biógrafos fascinaron e inspiraron a Boye) Odín es al mismo tiempo representado como guerrero y como el dios de la inspiración, de la magia y de la poesía. Nacido para luchar, es a su vez un personaje afligido por las preocupaciones y demasiado débil para enfrentarse cara a cara con su misión de gobernar el mundo. Abenius opina que Boye, en cierto modo, se identificaba y se sentía muy cercana a esta figura imaginaria de gran fuerza sobrehumana que, pese a sus tormentos interiores y su sentirse agotado por los deberes, seguía siendo digno de admiración y respeto²⁷⁰.

²⁶⁹“Armed, erect and closed in armour/forth I came-/but of terror was the mail-coat cast,/and of shame.//I want to drop my weapons,/sword and shield./All that hard hostility/made me cold”.

²⁷⁰Abenius 1955: 136.

Otra calidad que Boye admiraba en la figura de Odín es la relacionada con la franqueza emocional y espiritual o el *rakhet* que podría traducirse como “el vivir erguido”. En el poema *Jag vill mötta...* el yo lírico está erguido y acorazado, pero siente temor y vergüenza. Por tanto, esta calidad adquiere aquí una carga valorativa distinta, es decir, negativa. Más a menudo, Boye dará consejos sobre cómo vivir erguido, sobre todo en su colección *För trädets skull: är den din, som levde rak* (es suyo quien vivió erguido) canta ella en *Bön till solen* (Oración al sol), mientras que en el poema *Kunskap* (Conocimiento) solo aquellos que “rectos como una gota/en el mar caen para disolverse (*rak som en droppe/faller i havet att upplösas*) podrán capturar la sabiduría. La muerte también es “erguida” en los poemas de amor en *Härdarna*. Forsås-Scott opina que esta “rectitud” opera en los poemas de Boye como un hilo conductor ente los seres humanos y la naturaleza, sobre todo plantas y árboles.²⁷¹ Durante una conversación, según relata Abenius, Karin Boye dijo a un amigo: “För mig är ett träd lika levande som du – en personlighet!”²⁷². En otras palabras, la imagen del árbol, con sus raíces profundas, firmemente plantadas en el suelo y el tronco recto y ascendiente, se convierte, en sus poemas, en el símbolo de las personas libres y honradas, en la metáfora de la integridad humana. Así pues, en cada colección, el lector encuentra por lo menos un poema dedicado al árbol (desde el anteriormente mencionada *Lönnen* hasta la programática *Trädet under jorden* y probablemente la más tierna *Träden* en el que el yo lírico intenta superar la distancia entre el hombre y la naturaleza en un diálogo visionario con los árboles).

En el poema que cierra la colección *Härdarna*, Boye inserta otro tema preferido: el de Lilith, la madre de los demonios que con frecuencia se le aparecía también en sueños. Los primeros datos de Lilith la ubican en la época sumeria, más precisamente se encuentran en una tablilla sumeria del año 2000 a.C. que abarca el relato de Gilgamesh y el sauce. Aquí se refiere a Lilith como a un demonio hembra que habita en un sauce custodiado por la diosa Inanna. Su nombre original en acadio es *Lilitu*, que proviene de la palabra “lil”, que en este idioma significa “viento” o “espíritu”. Su traducción dio probablemente origen a una confusión, pues “lil” en hebreo significa noche. Al principio, Lilith fue representada como una virgen que no pertenecía a ningún hombre y como el alma instintiva de los seres vivos. Sin embargo, tras el advenimiento del patriarcado, de un espíritu del viento, Lilith pasó a ser un demonio alado, una destructora y seductora de los hombres. La historia de Lilith que ha llegado a ser más conocida se encuentra en el Alfabeto de Ben Sirá, una obra medieval escrita en hebreo y

²⁷¹Forsås-Scott 1997:126.

²⁷²“El árbol está para mí tan vivo como tú, es una persona”. ~ljk en Abenius 1951: 272.

aramo entre los siglos VIII y XI. El Alfabeto de Ben Sirá habla de Lilith como la primera esposa de Adán. Según esa historia, Adán la consideraba un animal más del Paraíso puesto a su disposición por Dios, lo que provocó la rebelión y la huida de Lilith del Edén. Dado que no obedeció la orden de sumisión que le impusieron, en el imaginario contemporáneo se ha vuelto símbolo de la independencia de la mujer frente a decisiones masculinas. En las interpretaciones modernas, sobre todo las surgidas a partir del siglo XIX, Lilith se nos presenta como fuerte e independiente, pero también como sexualmente atractiva y dominadora, representante del lado oscuro femenino, el que los hombres temen de forma subliminal. Carl Gustav Jung también se refirió a Lilith usándola como la expresión primaria de la mujer reprimida dentro de los hombres, mientras que para Gilbert y Gubar la figura de Lilith representa: “the price women have been told they must pay for attempting to define themselves. And it is a terrible price. Cursed both because she is a character who “got away” and because she dared to usurp the essential literary authority implied by the act of naming...”²⁷³

La fascinación de Karin Boye por esta figura mitológica no se manifiesta solamente en su poema *Liliths sång* (La canción de Lilith), sino también en sus acuarelas que llevan el mismo nombre. En su versión, Lilith es un criatura pálida e inquieta que no sabe qué hacer con tanta sensualidad y cómo resistirse a las tentaciones a su alrededor. En un cierto sentido Lilith recuerda a los elfos, esos seres que no obedecen las reglas, que controlan la imaginación y tienen poder sobre los recién nacidos. Según los críticos, la poeta se consideraba una aliada de Lilith: las desviaciones eróticas y el individualismo son las características que ambas comparten. Asimismo, Boye también la percibía como un ángel caído y la primera antecesora de la familia de los elfos²⁷⁴ que despreciaba, pero gobernaba sobre los hombres como un genio imaginativo y místico.

Liliths sång (La canción de Lilith) parece inspirada en los poemas del poeta romántico inglés William Blake, tanto por su carácter bíblico y místico, como por su lenguaje cargado de símbolos y referentes que dificultan la lectura y sugieren múltiples significados. El poema, dividido en cuatro estrofas de ocho versos cada una, se desenvuelve en un clima onírico que eleva todos los sentidos: el erotismo y la muerte, Eros y Tánatos, el deseo y la destrucción se encuentran unidos en esta criatura desdichada y fatal que canta su canción:

²⁷³Gilbert & Gubar 1984: 35.

²⁷⁴Abenius 1951:84.

Lyft bågarn! Du ska fånga
nyckeln dit, där ingen sin fot har satt --
landet, där anden löst
bortanför tidens gräns
smakar i evigheter
ting som aldrig anas och syns och känns²⁷⁵.

(KBD)

Aquí otra vez, de manera menos obvia, el lector se encuentra con la invitación a deshacerse de las armas y entregarse a lo desconocido, aunque sea durante un instante de éxtasis total. Asimismo, el reino de Lilith se encuentra “detrás de los mundos lúcidos” (*bakom vakna världar*) y “más allá de las fronteras del tiempo” (*bortanför tidens gräns*), y es un mundo que acogerá a todos aquellos que se atreven a cruzar el umbral de las “casas oscuras de la Madre eterna” (*eviga Mödrarnas mörka hus*). La imagen que destaca en este poema es la del vapor embriagante y somnoliento, alrededor del cual se organiza el imaginario que lo sostiene (nubes, rocío, gotas, olas, luz turbia, etc). En la última estrofa, su morada es descrita como el reino blanco e indoloro de la Muerte, en el cual uno, tras entrar, se olvida de la “costa de la vida de luz turbia” (*livets bleka töckenkust*). La muerte aquí no debe entenderse como muerte física sino como pérdida, abandono y olvido total que rige en el mundo sensual de Lilith:

Döden är svart av kval.
Döden är vit av lust.
Sänkt i hans susande vågor
glömmer du livets bleka töckenkust²⁷⁶.

(KBD)

Como se observa, Boye no retrata a su protagonista como un demonio maldito o como una generadora de seres aberrantes. Al contrario, el lector descubre una figura transgresora y atrevida, dispuesta a asumir el aprendizaje que la complete. Cabe destacar aquí, en el contexto de la atmósfera borrosa y onírica que predomina no solamente en este poema, el corto ensayo de Alf Kjellén que opina que Boye fue la primera en Suecia en utilizar la “profundidad del

²⁷⁵“Raise the cup! You shall capture /the key where no one his foot has set -/the land where the spirit freed/beyond time's border fence/tastes in eternities/things that are never felt or sensed.”

²⁷⁶“Death with pain is black./Death with joy is white./Plunged in his murmuring waves/you will forget life's coast of clouded light.”

mar” como símbolo de sueño y pulsiones (de vida o muerte según la terminología freudiana), y que se empeñó en alcanzar los impulsos oscuros de la región de los sueños muy por debajo de la capa racional. Se trata de un mundo misterioso y demoníaco, al que la autora intenta acceder con un deseo abrumador²⁷⁷. Entre un poemario y el otro, es posible trazar una línea que marque su siempre creciente interés por estos temas junto a su más profunda comprensión del “simbolismo marítimo” y de los problemas psicológicos pertinentes. Su predilección por ciertas imágenes, ciertos símbolos vegetativos como el agua y los árboles, se puede constatar sobre todo en los tres primeros poemarios. Mientras que en *Moln* Boye comienza tímidamente demostrando una actitud positiva hacia aquella pulsión de vida (Eros) que Freud sitúa como una fuerza de cohesión e integración, en *Gömda land* ya se observa como su voluntad más desinhibida quiere entrar en contacto con las fuerzas elementales de la vida, desde el poema *Elementarandar* (Espíritus elementales) hasta los poemas *Till sömnen* (Al sueño) y el anteriormente analizado *Den okända* (La desconocida). El tercer poemario *Härdarna*, publicado en medio de fervorosos debates sobre psicoanálisis en conferencias universitarias, periódicos y varias publicaciones, está impregnado de una atmósfera espiritual, de fuerzas profundas que escapan a la voluntad consciente. Las evidencias más claras se pueden encontrar en los poemas *Fördärvaren* (El corruptor), *Vattnets barn* (Los niños del agua), *Vi sömniga barn* (Nosotros niños somnolientos) y en *La canción de Lilith*, donde ya en la introducción se advierte de la importancia de la simbología del agua para la estructura misma del poema: Boye crea una sugestiva representación de la naturaleza, en la cual el agua, en su circulación eterna, posee una fuerza misteriosa.

Molnen hänger tunga,
 mognar i ljumma mörkret, där de göms,
 nattblåa druvors klunga,
 tunga av vin, som tyst över jorden töms,
 tunga av Djupets vin...²⁷⁸

(KBD)

Es una visión de la exaltación desencadenada de los impulsos vitales casi dionisiaca. Más allá del orden y la luz del entendimiento, lo dionisiaco busca en el desenfreno pasional alcanzar lo

²⁷⁷Kjellén 1956:297.

²⁷⁸“The clouds hang heavy,/ripen in tepid darkness, where they're concealed,/night-blue clusters of grapes,/heavy with wine that silent pours on every field,/heavy with wine of the Deep.”

creativo, lo oscuro. Según Kjellén, la imagen de Lilith que posee las llaves de las misteriosas regiones exóticas recuerda la escena del *Fausto* de Goethe cuando Mefistófeles entrega a Fausto la llave del camino justo que lo llevará a las madres²⁷⁹. Ahora bien, la llave sugiere el acceso a la mente y es, a la vez, un símbolo fálico, mientras que el impulso que conduce a Fausto hacia las “madres eternas” es, según Freud, una expresión simbólica del anhelo por el vientre de la madre. Sin embargo, esta simbología ofreció a Boye la posibilidad de explorar las regiones ignotas de la libido —es una tendencia que la autora compartirá con otros poetas suecos de su generación—, aunque lo que sitúa este poema entre los más logrados es su capacidad de prestarse a otra interpretación más. Desde la perspectiva freudiana, la pulsión de vida y la pulsión de muerte forman, en conjunto, un sistema binario particular donde lo uno no existe jamás sin lo otro. El beber del cáliz sugerido en el poema no causa solamente embriaguez en el sentido místico-dionisiaco, sino que puede llevar a la muerte. La vida misma parece ser un combate y un compromiso entre estas dos tendencias. La canción de Lilith se vuelve así un anzuelo que captura y que arrastra a la perdición.

2.3.2. Las tensiones opuestas: vida y muerte, lo divino y lo humano

En su ensayo titulado *Helgonets själstyp, och profetens*, la teóloga y escritora sueca Emilia Fogelklou²⁸⁰ describe los dos tipos religiosos de genios destacando sus características positivas y negativas. El primero es el Santo, que vive en una dimensión atemporal, tiene una personalidad pasiva e introvertida, está absorto en sus pensamientos y se siente atraído por la contemplación y el ascetismo. Por tanto, aunque tiende a llevar una doble vida, una vida en dos niveles, es casi siempre admirado y respetado por sus cualidades y rasgos, y raramente será objeto de persecución. Entre sus aspectos negativos se resaltan la impersonalidad y el aspecto distraído. Por otro lado, el tipo profético, o el Profeta, está profundamente arraigado en un tiempo determinado, es consciente de su misión y su triunfo, y su espíritu es luchador. Sus predicaciones o enseñanzas van siempre contracorriente del sistema tradicional, por lo que a menudo puede sentirse odiado y despreciado por sus contemporáneos. Según Abenius, Karin Boye corresponde al primer tipo, el del Santo, aunque no excluye que pudo mostrar rasgos del tipo profético sobre todo durante sus crisis. Karin tuvo un sentido histórico y una intuición

²⁷⁹ Kjellén 1956:310.

²⁸⁰ Emilia Fogelklou (1878-1972), fue una teóloga y escritora sueca. Considerada como la primera mujer en graduarse y doctorarse en teología en Suecia, Fogelklou colaboró enérgicamente en varias actividades sociales y publicó una cantidad respetable de obras. El susodicho ensayo es recogido en el libro *Från själens vägar. Religionspsykologiska utkast* publicado en 1920. Las citas son extraídas de Abenius:1951:57-58.

profunda, y estuvo siempre rodeada de personas proféticas y rebeldes. Asimismo, durante su primera crisis religiosa llegó a aprender más sobre el conflicto en su interior entre tendencias opuestas, como pasividad y actividad, y masculino y femenino. Según la misma Boye, estos dos opuestos pueden reconciliarse con la ayuda de la belleza y la armonía. Sobre este particular escribió: "De finns en passivitet inåt och utåt – den förra ett lyhört aktgivande och en blind lydnad mot ens eget allra innersta, den senare eftergivenheten dels mot andras viljor, dels mot det inom en, som ej är man själv. Det förra skulle jag vilja kalla "das ewig Weibliche" i god betydelse, det senare i dålig.... Det finns också en manlig, aktiv del av själen. De båda måste antagligen komplettera varandra, och båda böra äras"²⁸¹. Este anhelo de integridad y coherencia es evidente, muy presente en los temas de su poesía. Cuando trata los temas universales de la poesía (el amor, la muerte, el dolor etc.), Boye logra un estilo nuevo gracias a la "sencilla dificultad", al contraste, por un lado, entre el lenguaje simple y las imágenes complejas y visionarias, y el abrazo de los opuestos, entre contenidos conscientes e inconscientes: árbol/vegetación, ángel/fuego (relacionado con el amor), mujer/madre, pero también en las oposiciones más fuertes y llamativas como masculino/femenino, divino/humano y vida/muerte.

En cuanto al binomio divino/humano, este se refleja sobre todo en sus primeras obras. El libro de poemas *Moln*, inspirado bajo el más profundo sentimiento religioso, contiene poemas que constituyen un testimonio riquísimo de la fascinación de Boye por Schopenhauer, de su inmersión en el mundo de la filosofía budista, así como de los poemas de su primera y serena conversión. En *En buddhistisk fantasi* (Una fantasía budista) el yo lírico derriba las barreras del ego que limitan su evolución y experimenta el estado de fusión con la conciencia cósmica. El principio y el fin, la vida y la muerte adquieren un nuevo y verdadero significado:

Upplåst är världens kopparport.
Högt i dess portvalv står jag här,
och vad jag ser är ändlöst stort,
och ingen syn så ändlös är.

²⁸¹"Hay una pasividad interior y exterior: la primera es una perceptividad atenta y una obediencia ciega a nuestro ser más íntimo; la segunda es la complacencia, en parte contra la voluntad de los demás, y en parte contra uno que no es el hombre mismo. Yo llamaría a la primera "das ewige Weibliche", en el buen sentido de la palabra, esta última en el mal sentido... Hay también una parte masculina y activa del alma. Ambas probablemente deben complementarse entre sí y ambas deberían ser respetadas". ~ljk en Abenius 1951:58.

Hur djupt jag ser, hur långt jag ser,
min blick får ej det minsta stöd.
Allt vad jag vet finns där ej mer - -
Ej stort, ej småt — ej liv, ej död²⁸².

(KBD)

Así es cómo la poeta se imagina que podría ser el estado de nirvana: no hay nada más detrás de la puerta de cobre (*världens kopparport*) y no hay nada que temer. El espacio con un tiempo alterado exige que el lenguaje adopte un carácter casi profético, iluminado, donde se mezclan abiertamente los planos entre el yo lírico y el yo vivencial. Sin embargo, el estilo de vida “budista” no pudo, para Boye, constituir una fuente de satisfacción a largo plazo. Como escribe Abenius, una de las razones de su “conversión cristiana”, fue que, debido al budismo, Karin comenzó a llevar una vida de austeridad y mortificación²⁸³. Otra razón puede deberse a su miedo al sufrimiento físico —como lo admite la misma Boye en una carta a Anita Nathorst— y al choque vivido tras los acontecimientos terribles de la Primera Guerra Mundial. Para Boye, el cristianismo comparte los mismos valores y las mismas metas que proclama el budismo: disolución de las fronteras, la plena desintegración del yo interior o de la personalidad y la inmersión en algo más grande. Por lo tanto, en el verano de 1918 Boye abandona el budismo y regresa al cristianismo convencional que durará aproximadamente hasta el febrero de 1921. Su desarrollo espiritual y sus opiniones sobre la religión se pueden seguir en su diario íntimo, el llamado *Tankejournalen*. En líneas generales, en este diario Boye rechaza todos los “ismos”, como panteísmo y teísmo, etc. y percibe a Dios como a una “fuente interna”. El amor a la humanidad y la fraternidad universal son las bases fundamentales de la doctrina cristiana y el desinterés siempre más frecuente por la gente junto con la incapacidad de adentrarse a los pensamientos y sentimientos de otros representan para Boye las principales causas de la pérdida del amor.

El primer poema que ilustra esta nueva fase cristiana en la vida de Boye se titula *Vägskäl* (Encrucijada). Es el poema que claramente expresa esta crisis interna de Boye y su sentirse dividida entre, por un lado, la pasión amorosa y, por el otro, la autoafirmación y el sacrificio y la obediencia a Dios. En la primera estrofa el yo lírico experimenta la plenitud existencial

²⁸²“Unlocked is the world’s copper gate./High on this gate-vault here I stand,/And what I see is infinitely great,/And no sight is so without end.//However deep I look, however far,/My gaze receives no help beneath./All that I know exists no more- /Not great, not small – not life, not death.”

²⁸³ Abenius 1955:35.

mirando las cimas de las montañas eternas (*eviga topparna*) donde habita Dios y donde la conciencia del paso del tiempo se deshace en una luz mística y temblorosa (*bävande mystiske glans*). El cambio de lenguaje entre la primera y la segunda parte del texto es un aspecto fundamental de la antítesis establecida por Boye. En la segunda estrofa, el yo lírico parece haber bajado la cabeza sabiendo que jamás podrá ser coronado como los santos por una aureola (*aldrig min hjässa skall krönas av skådandets helgonsken*) y que jamás encontrará su lugar entre ellos. Al comparar su pensamiento con el acero y la piedra, sobre todo en las dos últimas estrofas, se observa que una vez más el yo lírico recupera una actitud decidida y energética hacia la vida:

Herre, din sällhet är din. Du gav, och du tog, och du döljer dig.
Giv vad du bjuder -- ej ro, men din kamp, och din ande därtill.
Herre, på världens slagfält som svärd eller båge jag följer dig.
Giv mig en tron, om du önskar, eller ett kors, om du vill!²⁸⁴

(KBD)

La voz lírica parece aceptar la vida mundana al servicio de Dios: dirigiéndose directamente a Él constata que la lucha y el duro trabajo cotidiano no pueden ser más difíciles que el camino de los santos al que su corazón aspira. No obstante, su destino está en manos de Dios al que todo el mundo debe obedecer. La protagonista promete llenar Su espíritu (*din ande därtill*) y seguirlo en el campo de batalla del mundo (*på världens slagfält*) como su soldado (*som svärd eller båge*). A pesar del predominio de las imágenes visionarias que confieren un tono dramático al texto, se percibe, al final, un mensaje positivo y alentador que no da paso a la desesperación y al vacío. En el poema *Portarna* (Las puertas) la protagonista expresa también su preocupación por las incertidumbres de la vida y el dilema de elegir entre dos caminos, pero en una atmósfera ligeramente distinta. Si en el poema anterior se trataba de elegir entre el camino de los santos y el profético, en este poema la oposición se da entre la vida cristiana y la vida clásica. La protagonista sigue vacilando entre los dos caminos: uno descrito como blanco y cristalino, con templos dóricos y otro en que las profundidades sonoras de los crepúsculos (*tonande skymningsdjup*) son iluminadas con el brillo de las velas de altar (*altarljusens skimmer*). Este es el mundo sublime de los santos ermitaños que aprendieron las verdades místicas y con

²⁸⁴“Lord, your bliss is yours. You gave, and you took, and you hide yourself./Give what you offer - not peace, but your fight, and your spirit to fulfil./Lord, on the world's battlefield like sword or bow I follow you./Give me a throne, if you wish, or a cross, if you will!”

los ojos cerrados contemplaron los mundos más íntimos del alma (*själens innersta världar*). El mundo dórico representa todo lo terrenal deseado por la protagonista que, en la cuarta estrofa, toma una decisión inesperada y un tanto precipitada. Tras escuchar las verdades místicas cerca de las velas encendidas en el altar, decide darles la espalda, como si el camino de los santos fuera una obligación y no una opción deseada. Ella elige el mundo de la montaña blanca porque:

Liv, det är skära och bryta, att något må växa.
Var och en är så många,
men mer än en väg går igen²⁸⁵.

(KBD)

La sensación de la libertad alcanzada, o por lo menos el intento de conciliar estos dos mundos opuestos se observa en el poema *Inåt* (Adentro), considerado por la crítica como el texto clave, o, como escribe Abenius, el “punto central”²⁸⁶ de toda la primera colección. Con su ritmo marcado, este poema celebra el despertar del yo dominado anteriormente por el fervor religioso. Sombrío, introspectivo y duro, este poema corresponde a la sensación que la poeta sintió cuando sus ilusiones se quebraron y todo le pareció despojado de sentido. Estas emociones también confirman que la poeta había tenido una experiencia de carácter místico. El metal duro, la oscuridad poderosa y como la sal (*Hård metall, salt mörker*) dan paso al encuentro de la poeta con la verdad: mi Verdad / y mi Dios (*min Sanning / och min Gud*). La protagonista quiere liberarse de las reglas y restricciones asfixiantes deseando ser controlada por Dios en su interior. Asimismo, este poema resulta significativo porque marca el final del periodo cristiano de Boye y ejerce el simbólico pórtico al nuevo periodo que estaba a punto de comenzar. La mejor evidencia de lo dicho son las propias frases de Boye que pueden leerse en sus diarios (*Den kristna dagboken*) y en los que escribe: “Herre! Giv, att jag må finna dig innerst i mig och aldrig mer rätta mig efter det som är smått! Fader, giv mig din sannings stjärnehimmel, låt mig slippa ifrån allt som är lögn, sken, skådespel inför mig själv!”²⁸⁷

²⁸⁵“Life is to cut and break so that something may grow./Everyone is so many people,/But more than one road no one goes.”

²⁸⁶Abenius 1951:88.

²⁸⁷“Señor, permíte que Te encuentre dentro de mí y que nunca más obedezca a los pequeños. Padre, dame tu cielo estrellado de la verdad, permítame evitar todo lo que es engañoso, falso y artificial ante mí. ~ljk en Ibid. p.88

Es por medio de la oración –sostiene Boye– como disfrutamos de esa comunión con Dios. En el poema breve *Bed om ett* (Reza por una cosa) que cierra la colección *Moln*, el protagonista lírico reza por dos cosas: por la profunda sinceridad (*djupt allvar*) y por la taciturnidad del corazón (*hjärtats tystlåtenhet*). La primera es fatal para muchos y la segunda es concedida solo a los fuertes. Por tanto, la conclusión reitera una y otra vez el contraste entre aquellos dos caminos opuestos, el del sacrificio y el de la lucha, que perturban y confunden, y que son el precio que Boye tiene que pagar por su talento y su profundo entendimiento del mundo.

En los siguientes libros de poesía, la oposición entre lo mundano y lo divino es reemplazada por la oposición entre la actividad y la pasividad. El papel principal lo asume ahora el mundo místico de los *Eddas*, poblado de espíritus y fuerzas del caos y de la naturaleza. El énfasis está puesto en el concepto de la libertad “natural” que Karin Boye muy claramente explica en sus diarios. En una anotación de 1919 escribe: “Just i viljans frihet (att välja) ligger vår ofrihet. Frihet är att handla i full enlighet med sin natur: den verkliga friheten har sålunda intet val, endast en väg att gå”²⁸⁸. En otra entrada de 1920 esta idea se concreta aún más: Varje handling är ovillkorligen förorsakad av inre eller yttre omständigheter. Men att därför kalla varje handling ofri, är vårt väsens djupaste grund, är naturligtvis en naturprodukt och icke dess mindre vårt eget jag. Utanför denna äga vi intet väsen. Ofri är en handling, som framtingats icke av vårt väsens egen natur utan i strid däremot. Men en handling, som är orskad av mig själv, min vilja, är fri”²⁸⁹.

A partir de este momento, la mayoría de los poemas girarán en torno a la oposición entre la vida y la muerte, alcanzando su máxima expresión en el poemario *För trädets skull* (Por el árbol). Aunque, como se ha señalado previamente, los críticos en este libro distinguen tres grupos de poemas (autobiográficos, idealistas y eróticos), se puede afirmar que todos comparten un denominador común: la tensión entre la entrega completa y el sometimiento del yo poético, y entre la muerte y la renovación. Entre los poemas autobiográficos, que comprenden también los poemas sobre el destino, cabe destacar el poema *Porten* (El umbral). Su comienzo es muy similar al anteriormente analizado *Portarna* (Las puertas). La imagen de la

²⁸⁸ “Es precisamente en la libertad de la voluntad (libertad de elegir) donde se encuentra nuestra falta de libertad. La libertad significa actuar en plena conformidad con la naturaleza de uno mismo: así, la verdadera libertad no tiene otra opción, tiene solo un camino para seguir.” ~ljk en *Ibid.*, p. 132.

²⁸⁹ “Cada acción está incondicionalmente causada por circunstancias internas o externas. Ahora bien, considerar que cada acción no sea, por esa razón, libre sería una actitud corta de miras. La voluntad, que es el fundamento más profundo de nuestro ser, es, naturalmente, un producto natural y no deja de ser parte de nuestro propio ego. Aparte de esto, no poseemos ningún ser. Una acción no libre es la cumplida no por la naturaleza de nuestro ser, sino por el conflicto. Sin embargo, una acción que se debe a mí, a mi voluntad, es libre.” ~ljk en *Ibid.*

puerta iluminada por el sol y el arco por debajo de la cual pasan vientos eternos en espacios eternos (*eviga vindar i eviga rum*) recuerda aquellos lugares sagrados que el yo lírico deseaba trazar en el poema anterior. Sin embargo, tras una lectura más atenta se observa que la característica temática de *Portarna* es la dicotomía vida/muerte. El primer verso, que comienza con *För många gånger har jag gått genom porten* (Demasiadas veces he pasado el umbral), es una especie de línea divisoria entre la primera y la segunda parte del poema. La protagonista muchas veces se encontraba en el umbral de piedras de las promesas (*av löfstenar*), con una escalera que conduce hacia un altar (*trappa till ett altare*), cruzada solo por aquellos que se consagran a Dios. Esta imagen podría hablar tanto de las dudas que atormentaban Boye en cuanto a su vocación y sus elecciones, como de los momentos sombríos en lo que los pensamientos negativos se apoderan de la conciencia y la llevan a pensar en la muerte. La segunda parte del poema es aún más hermética:

Väktare vid dörren, all börjans herre,
släpp mig fram! Jag orkar ännu.
Så sant som jag aldrig gömde något undan,
tag, men tag till sista skärven.

Den dag jag delar, den dag jag räknar,
Spärra min väg och kasta mig i smältungen.
Allt är dörr Allt är början.
Livets axel är i dina händer²⁹⁰.

(KBD)

El sujeto lírico implora el vigilante en la puerta que la dejara pasar, lo que podría interpretarse como el tentativo de rendición si no fuera por la exclamación inesperada “Aún tengo fuerza” (*Jag orkar ännu*). Asimismo, pide al vigilante, el dueño del “eje de la vida”, que la “eche en el horno de fusión, para, al final, pasar “entera” por la puerta. En el principio y en el todo que se vislumbra, el lector puede percibir el intento de la poeta por crear un nuevo espacio en el cual la vida y la muerte moran juntas, acariciados por los “vientos eternos”.

²⁹⁰“Watchman at the door, lord of all beginning,/let me through! I still have strength./As truly as I never hid anything away,/take, but take to the last fragment//The day I divide, the day reckon,/bar my way and cast me into the melting-furnace./All is a door. All is a beginning.”

Más animoso y optimista es el poema *Bön till solen* (Oración al Sol) cuya idea o palabra clave es rectitud (*rakhet*). Solo viviendo rectamente es posible ganar la batalla contra la muerte y el sujeto lírico se siente identificado con la figura del Dios-Sol: “Tuyos son pedúnculos y tallos. Tuya es mi columna” (*Din är stängel och stam. Din är min ryggrad*) o “Tuyo es él que ha vivido recto” (*är den din, som levde rak*). El sol es también algo más, algo que va más allá de lo racional: es el objetivo final de los buscadores apasionados de la verdad, el espíritu, la fuerza activa, el liberador que “con martillos de oro rompe los bloques de hielo” (*med gyllene hamrar bräcker isar!*). Gunnar Tideström²⁹¹ considera que la carga simbólica en este poema reside en la tensión entre lo femenino y lo masculino, entre el sometimiento y la entrega. Esta dualidad caracteriza toda la creación y las dos fuerzas opuestas, en el momento de éxtasis religioso, se funden en una unidad divina. Asimismo, la fuerte espiritualidad que Boye demostraba en su adoración por la vida coincide, según Tideström, con la filosofía idealista de los Románticos.²⁹² El anhelo de la verdad requiere y exige el sacrificio, por eso al final del poema se observa cómo la muerte, que inunda el sujeto lírico, es acompañada por un sonido retumbante y colores contrastantes: de la noche oscura y de la vida resplandeciente. La invocación al sol se convierte entonces en una oración por la salvación.

En otros poemas, la vida y la muerte son vistas por el protagonista lírico como una expansión libertadora, aunque la misma no esté exenta de tristezas. Se goza del contacto con un mundo fantástico, que proporciona fuerzas vitales que permiten imaginar y crear. Esa identidad recuperada es la autoafirmación del imaginario de la poeta, en el que resurgen los poderes que confirman el mundo ensoñado, solo existente en el acto creativo. Tal proposición la encontramos en su poema *Ja visst gör de ont* (Por supuesto que duele) también perteneciente al poemario *För trädets skull: svårt att vilja stanna/och vilja falla*²⁹³ La imagen artística lleva la huella de las emociones y los sentimientos de la autora. Intimismo desgarrador que anhela escapar de toda norma que constriñe y ata. Esta idea se desarrolla aún más en su última colección, como testimonia el poema *De lugna stegen bakom* (Los serenos pasos que me siguen) que transmite al lector el deseo del yo lírico de olvidar un dolor del alma abandonándose a la muerte. No vivir se vincula con un anhelo de infinitud insaciable y una búsqueda continua de un amor imposible:

²⁹¹Gunnar Tideström (1906-1985) fue profesor emérito de la universidad de Upsala. Interesado desde muy temprano en la historia de la literatura, publicó varias antologías, entre otras *Lírica de nuestro tiempo y Poesía, y pensamiento*, que se convirtieron en textos básicos de la enseñanza literaria en Suecia. Fue un estudioso, además, de las relaciones entre la poesía y la plástica, lo que se tradujo en un libro que se tituló *Poesía e imagen*. Es también autor de una extensa biografía sobre Edith Södergran.

²⁹²Abenius 1951:275.

²⁹³“Hard to want to stay and want to fall”.

Käre död, där finns i ditt väsen
något som tröstar milt:
vad frågar du efter man vuxit stor
eller hella livet spilt!²⁹⁴

(KBP:138)

2.4. *De sju dödssynderna* (Los siete pecados capitales)

Los críticos literarios, por lo general, concuerdan en que la colección *Los siete pecados capitales*, inacabada y publicada póstumamente, representa la obra cumbre de Karin Boye en la que más destaca su gran visión del yo fragmentado que busca la plenitud de su ser. Según Abenius, se trata del libro más importante escrito por una mujer sueca²⁹⁵ que, aparte de poemas con normas y modos *clásicos*, contiene un drama poético de título homónimo que se propone analizar a continuación. En una carta que dirigió a la amiga Ingeborg Holst, fechada el 23 de febrero de 1941, Karin Boye esbozó el esquema general de la dicha obra con siguientes palabras: ”Jag har belsutat att var dödssynd ska bestå av 1) Åklagarens anklagelse på fri vers) 2) växlande körer och solo partier av de dödssyndiga, som försvarar sig, samt 3) en koral, i mycket enkel koralform, som sammanfattar”²⁹⁶.

Los siete pecados capitales pueden ser vistos como un oratorio o una cantata y demuestran, entre otras cosas, el interés de su autora por la música y los conciertos en directo (Boye era conocida por ser un asidua frequentadora de conciertos). Son también la suma de todas las ideas previamente elaboradas y discutidas, así como el lugar donde todos los personajes creados por Boye conviven uno al lado del otro. Se trata de un poema largo que requiere una alta concentración, un determinado nivel de conocimiento y que abraza diferentes registros y temáticas: desde las fuerzas opuestas de la vida y la muerte, a las fuerzas del bien y el mal, desde el masculino y el femenino hasta el desafío y la renuncia que operan dentro de los seres humanos. De los siete pecados, la autora logró terminar solo *Lättja* (Acedia), mientras que quedaron parcialmente terminados *Högmod* y *Vällust*, o sea, Soberbia y Lujuria

²⁹⁴“Muerte querida, hay algo en tu esencia/que consuela dulcemente:/¿cómo preguntas si uno se ha hecho grande/o ha malgastado toda su vida?” Traducido por F.J. Uriz.

²⁹⁵Abenius 1951:210.

²⁹⁶“He decidido que *Los siete pecados capitales* consistirán en 1) La acusación del Acusador (en verso libre) 2) el coro mixto y partes solistas de los pecados capitales que se defienden, (lo mismo) 3) Un coral, en la forma coral simple, que resume los acontecimientos.” ~ljk en *Ibid.*, p. 1951:360.

respectivamente, y el himno final (*Avslutning*) en el que el hombre libre por fin se acerca a Dios, representado “por un lado como la semilla creativa, invisible y más allá de todo y, por el otro, como la fuerza purificadora simbolizada en la estrella del alba”²⁹⁷.

Como comenta Abenius, todo el poema está inspirado en las lecturas bíblicas, particularmente en el *Libro de Job*, un tratado privilegiado sobre el problema del sufrimiento del justo y el dolor del inocente en relación con el problema más general de la justificación de Dios ante la existencia del mal. La *Introducción* (Inledning) es un diálogo entre el personaje del Acusador (Åklagaren), los dos coros y dos voces solas del coro I y coro II respectivamente. Llena de tensión espiritual y poética, la escena introductora se desarrolla ante el trono de Dios en una atmósfera sombría, ya que, según Marcheschi, incluso ante Dios el sueño de perfección y totalidad queda enterrado en la oscura permanencia del mal que “no quiere negarse a si mismo” (*som inte gitter neka till sig själv*), en la inercia perezosa del hombre y en su estado perenne de contradicción²⁹⁸. La voz del Acusador expone el resumen de la acusación impulsada por aquellos que rechazan el mal, pero también la *secreta locura* (hemliga dårskap), el sueño insensato que no puede hacerse realidad y que, por tanto, piden ser aniquilados. Los dos coros que se alternan a continuación simbolizan dos actitudes diferentes frente a la vida; representan personas divididas, afectadas por la pureza y por las insoportables contradicciones de la vida²⁹⁹. Sus gritos contrastantes, “¡Destruyanos!” por un lado y “¡Ten piedad!” por el otro, se alternan ante Dios hasta desvanecerse en la distancia. Se percibe aquí el intento de Boye de demostrar que dentro de cada persona persiste una dicotomía implacable entre el deseo de perfección y el lado oscuro del alma que cada uno lleva dentro, pero que nunca se admite. Por tanto, el primer coro (*Kör I*) es el canto de todos aquellos que luchan por objetivos invisibles; como la doncella escudera con su boca seria y su escudo firmemente sostenido en la mano; como el sabio Odín que se colgó de un árbol atravesado por su lanza durante nueve días y nueve noches; como Malin I, la protagonista de la novela *Crisis*, dispuesta a aniquilar su propia voluntad por el amor a Dios; Harald Mährman de la novela *Muy poco*, cuyo fracaso es decurrente de la incapacidad de amar su arte y su familia; como Leo Kall de la novela *Kallockain* que sube las escaleras para terminar en un pasillo³⁰⁰. La naturaleza íntima de estos personajes no siempre se corresponde con su apariencia física; además, el miedo a la vida y a la muerte los vuelve soberbios y prepotentes:

²⁹⁷Ibíd., p. 1951:213.

²⁹⁸Marcheschi 1994:148.

²⁹⁹Abenius 1951:362.

³⁰⁰Forsås-Scott 1997:127.

Vi var väl vana att ställa
djärvare krav,
men anade nog, att av nåd var det goda
livet gav.
De döda vet, där de vilar i frid,
hur mycket hjärtat tål. - - -
Men vi förtvivlar om människan
och människans mål³⁰¹.

(KBP: 120)

Aquellos que rezan por piedad en el segundo coro (*Kör II*) son también figuras problemáticas que viven, pero, más en conformidad con su naturaleza íntima. Su mundo está lleno de acontecimientos, es variado y cambiante y sin preocupaciones de que si su apariencia física corresponde a lo que llevan en sus almas. Este es el mundo de los elfos, de Lucifer, de Lilith, de Malin II, de Linda Kall y de todos aquellos que sufren y que se "inclinan como la hierba":

Det får inte sluta så
grymt oförsonat.
Inte så länge på jorden än
liv blev skonat.
Skänk ännu en kort frist
åt världens hjul till att vända sig!
Så mörk som natten står
kanske ett ny kan tända sig³⁰².

(KBD)

El Acusador, tras el canto final alterno de dos coros, comienza con su primera acusación. Según Abenius, los motivos de Soberbia y Acedia están presentes en toda la obra de Boye y son producto de tensiones opuestas que la autora intentó conciliar en sus escritos, sobre todo la oposición entre lo masculino y lo femenino. La Acedia descrita en *Los siete pecados capitales*

³⁰¹"Oh, we were used to making/bolder demands,/but sensed that good was what life gave/with merciful hands./The dead know, they rest in peace,/how much the heart can thole.-- /But we despair of man/and of man's goal."

³⁰²"It must not end so./Cruelly unreconciled./Not so long as on earth still/Grant one more brief term/For the world's wheel to turn!/ So dark the night persists,/Perhaps a new one may burn!"

representa la pasividad, el polo femenino, mientras que la Soberbia representa la actividad, el principio masculino sin el cual el poder de la Acedia se malgastaría. Se trata de María y Lucifer respectivamente (lo que se puede deducir también de los cuadernos de bocetos juveniles de Boye): la primera percibida como la hermana de la inactividad y la segunda como la encarnación de los espíritus de los soberbios³⁰³. Las primeras acusaciones del Acusador recaen sobre todos aquellos que están al servicio de la Acedia: su culpa consiste en no haber impedido el mal y no haber hecho lo correcto (*allt ont som inte hindrades!/ allt gott som inte gjordes!*). Las voces del coro de los acediosos, de los condenados por la vida a una muerte en vida (*från livet till skendöd dömda*), respondan que no aceptarían la acción hasta que no beban de los pozos más recónditos (*ur de innersta brunnarna*). En apoyo y defensa de los acusados se alza, en tono más modesto e íntimo, la única voz que nombra la variedad de los pecadores *activos* sirviéndose de imágenes de la guerra, de la espada y de la sangre, estos últimos percibidos como armas para atacar el mundo interior de los acediosos (*jag är rädd för överfall/i själens värld/ och mest för de starkas enfald,/ som segrar med svärd*). La última estrofa, la coral, es una especie de suplica de los acediosos a Dios misericordioso que vive escondido en las dudas que los oprimen:

Allt som är spritt och delat
 det längtar att bli helat
 och ber om trohet än.
 Du lever mitt ibland oss.
 Ja, fast vår tvekan band oss,
 så var du, Herre, gömd i den³⁰⁴.

(KBD)

Las imágenes y las expresiones se condensan aún más en las canciones que se alternan entre el hombre y la mujer en la presentación del siguiente pecado, la Lujuria. En los versos solemnes subyace la visión dicotómica que Boye tenía del mundo: el contraste entre la luz y la oscuridad, los espíritus de la tierra y de los monstruos como nuestros antepasados primordiales. La voz de la protagonista ha experimentado el éxtasis total, superando a su propio yo y convirtiéndose en uno de los espíritus. Ella es “una imagen sagrada, un rastro simple por ver”

³⁰³Abenius 1951:365-367.

³⁰⁴“All that is split and scattered/ yearns to be healed and made better/ and asks for faithfulness yet./ You live in our midst, around us./ Yea, though our doubting bound us,/ Lord, you were hidden in it.”

(*en helig bild, ett tecken bara*), mientras que en las palabras del hombre: 'Yo mismo soy el fuego. Yo mismo soy nadie / Nuestro reino delude. Estamos detrás de los objetos' (*Jag är själv eld. Jag är själv ingen./Vårt rike hägrar. Vi är bakom tingen*). Abenius percibe esa idea característica de Boye de que el objeto del amor (la mujer) representa la manifestación visible de algo que perdura con el propósito de recrearse dentro del amante (el hombre, el que demanda)³⁰⁵. Como en el poema anterior, la coral sirve de contrapeso y restaura el equilibrio entre la acusación y la defensa. Estas voces, dirigiéndose a los amantes, hablan de la profundidad de lo divino, pero son también un susurro en el borde de la muerte:

O Gud, hur du vill döma,
lät du oss aldrig glömma
hur vitt ditt välde når.
I trängelsen här och nöden
var lusten liksom döden
ett sorl från djup dit ingen når³⁰⁶.

(KBD)

La tercera e inacabada parte consta solo de cuatro estrofas del coro de los soberbios. En un tono decidido, los soberbios no ruegan piedad, sino coraje para resistir a las fuerzas del caos, el desamparo y el dolor. Según ellos, el lento y grande Él no puede existir sin la Soberbia. Asimismo, en la breve *Conclusión* (*Avslutning*) parece que el sueño de perfección e integridad, incluso delante del trono de Dios, no puede realizarse porque siempre va a chocar con el mal, con la indolencia del hombre y su estado de contradicción y lucha permanentes. Este parece ser el mensaje de la parte conclusiva, aunque Boye deja un hilo de esperanza en la imagen de la "eterna semilla" en el corazón, capaz de florecer siempre una y otra vez (*alltid och omigen*). La poeta cree que esta semilla, símbolo de vitalidad que da sentido al vacío, un día podrá germinar y convertirse en una flor:

Eviga frö,
För ingen såg dig blomma,
bara gro,

³⁰⁵ Abenius 1951: 369.

³⁰⁶ "Oh Lord, how you will judge us yet/make us never forget,/how wide your kingdoms reach./In crowding here and dearth/ lust was the same as death,/a sigh from depths that none can reach."

alltid och omigen.
Ändå nog
till mening i allt det tomma!
Livets långa längtan
unna oss än³⁰⁷.

(KBP: 128)

Abenius afirma que *Los siete pecados capitales* debe interpretarse a la luz de la liberación experimentada por Boye en el momento en que entendió que “nuestros problemas más íntimos y más extremos son y siguen siendo los problemas de la filosofía de la vida y de la fe”.³⁰⁸ Como ya se dijo antes, la obra quedó inconclusa, pero en las anotaciones pueden encontrarse algunas pistas sobre cómo pensaba representar los demás pecados. La Gula y la Avaricia tenían que ser representadas como dos niñas, una simple y la otra sabia. Según la autora, la Avaricia es la suma de los instintos, mientras que la Gula tiene una fuerte connotación sexual, es una especie de “deseo caníbal de comerse el corazón de la persona amada para así poseer el alma de él o ella”³⁰⁹. La Ira tendría que ser representada por elementos sádicos y masoquistas, es decir, tendría que representar la necesidad de infligir y soportar el dolor. Como fuerza destructiva, en los poemas de Boye, la Ira es siempre retratada o como "fuego que arde", "hielo purificador", "acero frío" y "un cuchillo que cura", o como una fuerza destructora de todo que impide o dificulta el crecimiento. La Ira también abre nuevos caminos siendo un componente necesario en cada depósito artístico y, por tanto, tan importante como la Envidia, que debería incitar a los hombres a grandes vuelos del espíritu.

Las preocupaciones acerca de la vida y la muerte, del espíritu y la sustancia Karin Boye las compartía con Reiner María Rilke, el poeta al que sentía muy cercano y que fue, junto con Walt Whitman, el único que leyó durante los últimos años de su vida. Lo que une a los dos es, ante todo, la familiaridad con la muerte, ya que ambos la presentan como una transformación de la vida. Especialmente en sus famosas *Elegías del Duino* y en sus réquiems, Rilke nos enseña que la conciencia de la muerte es el origen de la angustia pero, al mismo tiempo, lo que le da sentido a la vida. La misión del hombre en su vida es doble: dar un nombre a las cosas y luego salvarlas de su caducidad, haciéndolas invisibles, es decir, eternizándolas. Boye también

³⁰⁷“Eternal seed./ for no one has seen you flower,/only grow,/always and many times over./All the way/to meaning in all the void!/Life’s long yearning/grant to us unalloyed.”

³⁰⁸ Abenius 1951: 373.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 369.

percibe la muerte como algo exigente, algo que rechaza el placer y lleva al pesimismo, mientras que, por otro lado, la intimidad con la muerte, entendida como continuación de la vida, crea un vínculo invisible con las cosas. Para eliminar los pensamientos negativos acerca de la muerte es necesario inventar un deseo inalcanzable, como por ejemplo, la nostalgia por la eternidad. En *Vällust* (Lujuria) Boye escribe: “Mänskliga former och namn är förgängliga/stänk ur extasernas flöde”³¹⁰, pero repite también muchas veces en la *Conclusión* la frase “Yo resisto” (*Jag orkar*).

Lo que *Los siete pecados capitales*, a través de su simbolismo, intentan proponer podría ser lo siguiente: ante todo que los pecados o pasiones representan una realidad objetiva, que son originadores del alma humana y, por tanto, imposibles de negar y destruir. Lo único que podemos hacer es atrevernos a contemplarlos con “lúcida vergüenza” (*med klarsynt skam* - utilizando la expresión de Boye) y con una mirada penetrante para encontrar así el camino de la cárcel interior. Pero, hay también en *Los siete pecados capitales* algo más personal y más comprometido con el tiempo en que Boye vivió y que parte de su visión dicotómica: las exigencias violentas que impiden el crecimiento de la vida, las fuerzas blancas que reprimen aquellas negras destruyendo así el equilibrio. La autora pudo experimentar algo semejante en su época, cuando el moralismo estaba derrumbándose, pues la psicología resultaba de poca utilidad dada la complejidad del alma, y la uniformidad aniquilaba las peculiaridades de la vida de modo que las virtudes habían perdido su encanto y los pecados su poder. En un mundo así, poblado de personas ni buenas ni malas, sino, por lo general, decentes, las presas estaban a punto de reventar y el caos a punto de desatar. ¡*Aniquílanos!* (*Förinta oss!*) fue el grito de salvación que quedó resonando.

2.5. El sentirse sin techo y las imágenes de carreteras

La búsqueda de la plenitud, de la libertad en solitario y el deseo de emprender aventuras que le reporten un enriquecimiento personal es una nota común a toda la producción poética de Karin Boye. Hay en casi todos sus poemas un deseo de transgredir los límites de lo permitido, de manifestar su rechazo a un sistema de género que ofrece pocas posibilidades de realización femenina. En este sentido, Boye intenta poner el énfasis en la acción y el cambio que se manifiestan en el deseo del yo lírico de vagar, peregrinar sin rumbo y sin techo buscando

³¹⁰“Las formas humanas y los nombres son gotas transitorias/ nacidas de la corriente del éxtasis.” ~ljk en KBD.

experiencias y sensaciones nuevas. El poema *Hemlös* (Sin hogar) constituye un perfecto ejemplo de esta actitud, ya que se diferencia de otros poemas espirituales recogidos en *Moln*, aunque no solamente por su notable influencia de Edith Södergran. Al contrario de lo que se podría esperar, *Hemlös* no es un canto estático a la alegría, a pesar de su tono optimista de la parte final, donde el resentimiento, la tristeza y la autocompasión que la protagonista llama “fáciles” contrastan con la “dura”, “orgullosa” y “sencilla” alegría de todos que están condenados a vagar por el mundo. En otras palabras, aquellos que quieren encontrar un verdadero lugar para si mismos deben vagar sin un hogar fijo al menos por un tiempo:

Men den, som söker sig ett hem för sig,
Får inte tro, att det finns var som helst
Han måste vandra hemlös någon tid,
Och den som är av lögn och vill bli frisk
Han måste hata sig till det han kan
Av sanning, som de andra få till skänks.³¹¹

(KBD)

Según la protagonista, el hecho de estar sin hogar es la condición indispensable de todos los que buscan la verdad, de tal modo que, si el verdadero significado de este concepto es “vagar sin techo por un tiempo” (*vandra hemlös någon tid*) para encontrar luego respuestas, entonces el camino podría interpretarse como una llamada a la acción o a una búsqueda razonable. En cuanto a esto último, junto al deseo de lejanía, la voz de la protagonista también alude a un movimiento vertical hacia la divinidad, es decir, que desde un planteamiento más bíblico y existencial, se contempla la posibilidad de llegar hasta Dios.

En la colección *Härdarna* el contraste actividad-pasividad se hace más agudo y explícito, y va acompañado por el deseo del yo lírico de establecerse en un lugar fijo para descansar un instante. Así lo evidencia el poema *Jag mistror* (Desconfío) en el que la protagonista declara su admiración por la gente del pueblo que saca sus fuerzas de la tierra desconfiando en todos aquellos que por falta de algo buscan una casa distante:

³¹¹“But he that searches a home for himself,/must not believe that it exists just everywhere-/he must go wandering for a time;/and he that is made of lies and would be well,/must hate himself until the day he knows/of truth what others as a gift receive.”

Jag misstror dem som söker i nöd
Ett fjärran hem.
De gläder så få, och bara sin art.³¹²

(KBD)

El corazón de la protagonista, no obstante, está al lado de los sin techo, su "alma hambrienta" (*svultna själ*) se parece a un perro sin dueño, así que prefiere vagar por las tierras lejanas antes que estar encadenada firmemente al suelo. Ella es *blod av deras blod* (sangre de su sangre) en la búsqueda incansable del sueño, pero la amarga pregunta *Vad tjänar jag då till?* (¿Para qué existo?) que cierra el poema confirma la incertidumbre y la duda que caracterizan a todos los que oscilan entre los dos opuestos en su búsqueda de la verdad. *I rörelse* (En movimiento) es un fiel retrato de la participación social e idealista de Boye en el movimiento Clarté. Con su afirmación *Den mätta dagen, den är aldrig störst./ Den bästa dagen är en dag av törst.* (El día saciado nunca es el más grande./El mejor día es un día de sed) este poema defiende los derechos de cada persona a vivir libre y auténticamente. Sin embargo, la carretera que aquí se menciona es, ante todo, el símbolo de la vida, o bien aparece asociado a la misma; es el camino que *mödan värd* (vale la pena). Dado que los días mejores son aquellos en que uno con vehemencia aspira al conocimiento y a la verdad, y nunca se sacia de conocer, el vagar se convierte en una condición normal, de manera que es seguro dormir en los sitios donde tales nómadas se quedan solo una vez y los sueños están llenos de canciones (*blir sömnen trygg och drömmen full av sång*). Los últimos dos versos son una llamada a la acción rebotante de alegría y optimismo frente a la interminable y extraordinaria aventura que se llama vida.

En *För trädets skull* se advierte el mismo clima y preocupación que en los libros anteriores, solo que el discurso sobre el lado activo y pasivo del alma se desarrolla en verso libre, a menudo sin rima ni métrica, con el propósito de "acercarse lo más posible a la verdad"³¹³ y abandonarse a la naturaleza y a las fuerzas del caos. Todos que buscan el conocimiento deben "disolverse primero en el mar" (*faller i havet att upplösas*) y esperar la transformación, como canta al voz lírica en el poema *Kunskap* (Conocimiento). La imagen del mar también transmite una sensación ambigua; por un lado, la protagonista sabe que representa una opción de la plenitud al margen de las coordenadas que condicionan la vida; por otro, sin embargo, las posibles

³¹²I distrust those who seek and want/a distant home./They gladden so few, and only their sort?.

³¹³ ~ljok en McDuff, *Karin Boye. A Bibliographical Profile*, p. 10.

consecuencias de la promesa realizada sugieren la posibilidad de que la hipotética transformación resulte en balde.

Junto con los poemas de amor que abundan en el poemario *För trädets skull*, se pueden apreciar también algunas líricas introspectivas que tratan la oposición lucha-renuncia con respecto a la búsqueda de la verdad. Impulsado por el reconocimiento de su exilio, el yo lírico en *Valborgsnatt* (Noche de Valpurgis) debe decidir si emprender el camino o quedarse tranquilamente “a los pies de la montaña” (*vid foten av berget*). Es una búsqueda que no se resuelve desde la actividad, sino que supone principalmente prestar atención, esperar el advenimiento de una revelación.

Stannar jag? Går jag? Vägen ligger mörk
Stannar jag fredlig här vid foten av berget,
då rör mig ingen....
(...)
Men går jag, går jag, då vet jag ingenting mer³¹⁴.

(KBD)

La atmósfera oscura y las imágenes de los seres sin forma con alas negras y ojos de fósforo que amenazan a la protagonista en su camino hacia el conocimiento recuerdan a *Liliths sång*. La protagonista sabe que no le pasará nada si se queda cerca de la montaña para observar la lucha de estas criaturas, pero sabe también que de este modo será solamente una observadora más, un *ojo perdido* (*själv blott ett vilset öga*). Por consiguiente, en la segunda estrofa opta por irse, partir hacia algo que transformará su vida en *leyenda*. Destaca aquí la repetición del pronombre *yo* (*skall jag*) que sirve para dar énfasis a su tenacidad, a su decisión de pasar a la acción pese a los obstáculos (“montar a serpientes enrolladas”, “volar sobre las alas de dragones”, “estar perdida en la tormenta”) y el destino “de futuro fatigante” (*framtidstungt*). En *Den vägen är smal* (El camino es estrecho), dedicado a Margot Hanel, la voz lírica habla del estrecho, largo y empinado camino poblado de monstruos que le bloquean la subida. Sin embargo, este recorrido no es solamente calificado negativamente, ya que también tiene sus metas y sus postes indicadores. Cabe destacar aquí la oposición entre lo humano y lo inhumano, entre la

³¹⁴“Shall I stay? Shall I go? The road lies dark./If I stay peacefully here at the foot of the mountain,/then no one will touch me./(...)//But if I go, if I go, then I shall know nothing more.”

derrota y la victoria, el desacierto y la sensatez, los monstruos y los ángeles, en la que la componente positiva sirve para alcanzar *den svåra växten till verklighet* (el difícil crecimiento hacia la realidad). Por tanto, la carretera se convierte en un símbolo de firmeza y un medio para conocer *den innersta mäg, / där människan växer ur splittrade tågor / och blir sig själv en rot och ett berg* (el núcleo más íntimo, / donde la persona nace de los nervios escindidos / convirtiéndose allí en una raíz y una montaña).

La poeta no deja de buscar su camino incluso en *De sju dödsynderna*. Algunos textos de este poemario expresan el deseo de establecerse y esperar, como es el caso de *Nu är den väldiga väntans tid* (Ahora es el tiempo de la espera inmensa). Sin embargo, se trata de la espera previa a que “los árboles completen su foliación” (*lövningstiden*) y la naturaleza empiece a florecer. La protagonista identifica la sed de la naturaleza con el crecer con su propio deseo de saber más, así que la espera en este poema se llena de colores positivos, es una especie de calma antes de la tempestad, antes de la explosión de fuerzas invisibles y de la llegada inevitable de momentos decepcionantes. En *Så drivs vi...* (Así vagamos nosotros...) se vuelve a proponer el motivo del eterno e inquieto vagar *från lägerbål till lägerbål* (del fuego de un campamento al otro). Se trata de un poema de gran fuerza y tinte confesional en donde el sujeto lírico busca un espacio propio y quiere evadirse del mundo simple para encontrar la felicidad y el descanso que tanto anhela:

Så drivs vi, vilsna själar, fram
från lägerbål till lägerbål,
vet ingenting om nästa rast
och ingenting om resans mål,
men känner att vårt hjärta dras
oemotståndligt utan val
in mot ett okänt hemmets hav,
som sorlar djupt i snäckans skal³¹⁵.

(KBD)

³¹⁵“Thus do we drift, lost souls, / from camp-fire hole to camp-fire hole, / know nothing of our next rest / and nothing of the journey’s goal, / but know that our hearts are drawn / inexorably, without choice / in towards the sea of an unknown home / that murmurs deep in the seashell’s voice.”

El yo lírico que se configura en la poesía de Karin Boye expresa abiertamente su deseo de libertad que, por un lado, es un deseo de identificación con el nuevo entorno y, por otro, una autoafirmación de la propia identidad femenina. Por esta razón, se encuentra en una situación escindida y contradictoria, ya que el camino emprendido conlleva dificultades que muchas veces hacen tentadora la opción de la renuncia. Así pues, la cobardía y la firmeza, la fuerza y la renuncia, la actividad y la pasividad a menudo aparecen juntos, no solo en los poemas de la misma colección, sino también en diferentes estrofas dentro de un mismo poema.

2.5.1. *Vägen hem* (El camino a casa) y *Vandraren* (El viajero)

En la colección *Gömda land* destacan dos poemas fuertemente vinculados e inspirados en los viajes y la búsqueda interior. *Vägen hem* (El camino a casa) y *Vandraren* (El viajero) son poemas breves y densos, casi monólogos, donde abundan imágenes visuales y sensaciones. El primer poema, *Vägen hem*, se abre de manera coloquial, casi como en una conversación, solo que no se trata de un diálogo entre el yo lírico y alguien externo a él, sino más bien de un soliloquio. En cuanto a la estructura interna, se reconocen dos momentos, cada uno identificado por una expresión que lo inicia: el que abre las primeras dos estrofas con la frase *Jag vet en väg som leder hem* (Conozco a un camino que lleva a casa), y el segundo que abre la tercera estrofa con la frase *Men den som känt den stenen* (Pero él que ha sentido esa piedra). Tal y como se configura en estos versos, el yo lírico inicia una búsqueda de la plenitud y manifiesta su poder y su capacidad de acción. La protagonista sabe lo difícil que es encontrarla y cómo la pobreza y el aspecto descuidado de los que lo buscan contrastan con la pureza de los pocos que logran triunfar al final del día. Su victoria se oculta bajo la imagen de la piedra “despiadada”, pegada a la mejilla fría del viajero, pues quienes aceptan su dureza por el bien de las metas más altas lo encontrarán suave, firme y bueno:

Men den som känt den stenen
mot kindens isade blod,
skall märka, hur mild dess hårdhet är,
hur trogen och fast och god³¹⁶.

(KBD)

³¹⁶“But he who has felt that stone/on his cheek's frozen blood,/will perceive how gentle its hardness is,/how faithful and firm and good.”

Se trata de un camino interior, de asimilación de la propia autonomía, de la independencia y, en última instancia, del poder. Es un camino de conocimiento y autorreconocimiento, de exploración de las posibilidades individuales. El yo lírico se cree capaz, después de largas búsquedas, de encontrar la verdad, lo que se ve reforzado con repeticiones y el tono decisivo en las dos últimas líneas. Se observa la reiteración de ciertas expresiones al comienzo de los versos como, por ejemplo, de la ya mencionada expresión *Jag vet en väg som leder hem* (Conozco un camino que conduce a casa) o de la palabra *och* (y) que es muy importante, pues marca el tono lírico del poema y concentra el sentido del mismo. El camino adquiere, por lo demás, una dimensión trascendente, ya que, de algún modo, se presenta como un recorrido de purificación y de alcance de una realidad más elevada, en la que el yo seguirá vivo incluso después de la muerte.

Vandraren, al contrario, plantea un conjunto de preguntas, de incertidumbres y de anhelos relacionados con el conocimiento y dialoga con la mitología escandinava. La protagonista, mencionada como la ninfa de los Pozos del Conocimiento (*dis från Kunskapsbrunnarna*) se refiere a Skuld, la diosa del destino. Ahora bien, en la mitología nórdica, el mundo está representado como un disco plano situado en las ramas del árbol del mundo Yggdrasil. En la base de este árbol había tres pozos: el Pozo de la Sabiduría, el Pozo del Destino, guardado por tres Nornas, y Hvergelmir (la Olla Rugiente), donde nacían muchos ríos. Aquí están las nornas, quienes además de hilar el destino de los hombres, personificaban una determinada etapa temporal: Urðr el pasado, Verðandi el presente y Skuld el futuro. Esta última cumplía, a veces, el papel de valquiria, cabalgando en los campos de batalla y decidiendo sobre las vidas de los combatientes. Teniendo en cuenta esta explicación, se puede afirmar que la protagonista, antes de emprender el camino, invoca justamente a Skuld con estas palabras: “Dime, ninfa de los Pozos del Conocimiento, ¿hay aquí cosas para mostrarme? (*Säg mig, dis från Kunskapsbrunnarna, /finns det väl ting att visa mig här?*). Al inicio, el camino que el sujeto poético quiere emprender es gélido, sin fin ni meta, pero se transforma, más adelante, en un viaje sonoro y feliz en compañía de la ninfa. En la última estrofa, no obstante, “frente a las puertas de la oscuridad” (*vid mörkerets dörr*), la protagonista vacila. La oposición entre el día y la noche (el paso del tiempo) y el largo e implacable deambular resalta aún más la dificultad y el carácter espinoso de este camino que no es otro que la vida misma, que la protagonista no percibe como un inconveniente, sino como una ventaja en la medida en que supone una forma de experiencia:

Följ mig fram genom livsdagarna,
lär mig säga vid mörkrets dörr:
“Intet visste jag, litet vet jag –
mer dock än förr!”³¹⁷

(KBD)

A modo de conclusión, se puede constatar que el camino propuesto por Karin Boye es el que conduce al conocimiento, a la verdad y al descubrimiento de uno mismo. Se trata del camino de los *fieles* que creen en la posibilidad del desarrollo personal, del camino en el que se funden el cuerpo y el espíritu y que nos impulsa, como la misma Boye propone al final de su novela *Kalloccain* y en el poema *Ja visst gör de ont*, a crear un nuevo mundo (*att skapa en ny värld*).

2.6. Los poemas de amor

En líneas generales, se puede constatar que en todos los poemas de amor y/o eróticos de Karin Boye –sobre todo en lo que concierne a los quince poemas numerados y uno introductorio recogidos bajo el título *Tilläggnan* (Dedicatoria), que abren la colección *Härdarna*, y los poemas individuales de la colección *För trädets skull*– predominan los motivos de la entrega, de la conciencia de la muerte y de la belleza desgarradora. Esta última se ve traspasada por el conocimiento de la mujer sobre su propio cuerpo y de las circunstancias en que se desarrolla el amor en la contemporaneidad. Se trata de un amor maduro que va más allá de amar a cambio de ser amado, un amor que da sentido y plenitud, y cuya carencia se convierte en motivo no solo de dolor, sino también de vacío.

Ante la falta de correspondencia en el amor, el sujeto busca la comunión con los elementos de la naturaleza, con los cuales entabla una relación simbiótica de intercambio de afectos: en el poema número quince de *Tilläggnan*, por ejemplo, la protagonista se sirve de las imágenes de la naturaleza (las montañas, los vastos espacios del mar, los bosques de millas de ancho, las estrellas fugaces) para cantar a la belleza de la persona amada. Pero la naturaleza también puede cambiar en función de la vivencia amorosa. En los versos introductorios, que probablemente resumen una historia amorosa ya acabada pero mantenida viva gracias a los recuerdos, la naturaleza pierde su belleza ante la ausencia del otro. Si antes las estrellas, la

³¹⁷“Follow me hence through life's days,/teach me to say at darkness' door:/'Nothing I knew, little know I -/ yet it is more than before!”

llanura y el cielo fueron importantes y queridos, ahora las luces en las llanuras tienen un brillo frío y la noche es interminable (*Natten är oändlig och jorden ett flarn*).

El destinatario está a veces relacionado con la muerte o es la misma muerte, como por ejemplo en el poema número cinco, en el que los inicios de las tres estrofas introducen la siguiente idea: “Creo que la muerte es como tú” (*Jag tror döden är som du*), “Eres la muerte. Yo soy tuya” (*Du är döden. Jag är din*), “Pero te quiero, mi muerte” (*Men jag älskar dig, min död*). De igual manera, para que el dolor lo abandone, en el poema número once el sujeto lírico necesita que el objeto de su amor deje de ser tal, por lo que convierte a la muerte en un buen remedio ante la incapacidad de poner límites a sus emociones. El poema, al final, se convierte en un canto a la alegría de la destrucción:

De finns en dödens lycka,
en udergångens lycka,
som bara en kan räcka
min törstande mun...³¹⁸

(KBP:78)

Asimismo, en el poema número doce, el “éxtasis de regocijo” (*svindel av jubel*) es el “respiro de la muerte” (*dödens andedräkt*) y dolor causado por la persona amada. La protagonista, no obstante, no lo rechaza, sino que, al contrario, quiere más y quiere ver la base de la copa de la que ha sorbido la bebida amarga (*Jag är stolt att dela den sorg som är din, / jag är rik av all gammal vända du väckt*).

El poema número trece, que probablemente fue compuesto tras haber experimentado un sueño, habla de la soledad, la imposibilidad de la comunicación y la unión con el otro en un día frío y gélido que resume el sentir del yo lírico. La ausencia de la persona amada engendra sufrimiento y mutaciones del paisaje: la tierra está dolorida, los cielos son ciegos y la vida yace desierta para siempre. En el poema número siete, la protagonista compara su corazón con las flores de lirio en la valle de Kungsängen, aunque es menos ligero y se parece más a “una campana muda” y roja que implora al otro que diga algo (*en stum, röd klocka, som tiggde om röst*). Es un yo lírico cansado y triste, que anhela la quietud y el reposo, y que se lamenta por la

³¹⁸“There is a happiness of death/a happiness of destruction/which to my thirsting mouth/only one can give...”

indiferencia de la persona amada, la única que podría ofrecerle consuelo. El silencio del otro está también relacionado con la ausencia y la distancia, tanto física (si la protagonista describe su estado emotivo actual mientras la aventura amorosa aún sigue viva) como relacionada con el tiempo (cuando se trata de recuerdos de un amor que, por alguna razón, no se haya continuado). Lo corroboran los poemas número uno y número cuatro, que es, quizás, el más bello y logrado de todos. Sobresale en él la doble impresión que produce en el lector, donde, por un lado, hay preocupaciones, sufrimiento profundo; por otro lado, el ritmo de la vida, que se ofrece llena de posibilidades. Todo lo de la persona amada le parece hermoso: sus palabras que son como una semilla (*Vart ord av dig är likt ett frö*), cada movimiento (*var rörelse du gjort*), la mirada y la intonación (*Vart tonfall och vart ögonkast*). Se emplea un lenguaje lleno de sugerencias y connotaciones eróticas: “me consume como una sed amarga” (*Då tär mig som en bitter törst*) o “deseo florecerte hasta la felicidad” (*Jag begär att blomma/dig till glädje*), si bien el amor o el vínculo con el otro parece alcanzar su realización solo en el sueño (*Men spegelklar är nattens värld,/ där du är allt, allt*).

En todos estos poemas, la protagonista se presenta como un sujeto entregado al recuerdo, a la rememoración deleitosa de un tiempo alegre. Se observa el sentimiento de dependencia, la conciencia de la imposibilidad de vivir sin la persona amada, pero, al mismo tiempo, la desesperación por la falta de reciprocidad en la intensidad de lo sentido. El amor se tiñe de dolor y angustia, se vuelve una carga pesada y lacerante que la protagonista, pero, está dispuesta a llevar, ya que su vida le parecería vacía y el mundo “una concha inmensa/sin núcleo en su interior” (*ett väldigt skal,/ som ingen kärna har*).

El amor, alabado en los poemas recogidos en *För trädets skull*, tiene una dimensión trascendente: mediante el amor el yo lírico se une a la tierra y al cosmos, es la fuerza creadora del universo y que ofrece “cosas”. La mayoría de estos poemas están dedicados a una persona determinada o están basados en una experiencia real. Algunos, pese a ser más largos, no remiten a ningún acontecimiento específico e invitan a la reflexión e introspección sobre el amor mismo. Abenius los divide en varios grupos³¹⁹; así, por ejemplo, *Nattens djupa violoncell* (El violonchelo profundo de la noche) y *Den Stunden* (El momento) tienen como base la experiencia amorosa con un hombre. El ciclo de poemas más famosos como *Min hud är full av fjärilar* (Mi piel está llena de mariposas), *Blonda Morgon* (La mañana rubia), *Mogen som en frukt*

³¹⁹Abenius 1951:279-280.

(Madura como una fruta) y *Avsked* (Adiós) han sido inspirados en una mujer joven. A Margot Hanel le dedicó Boye poemas como *Din värme* (Tu calor), *Evighet* (La eternidad) y *Den vägen är smal* (El camino es estrecho). Lo que caracteriza los poemas dedicados a una joven desconocida es la unión de los sentidos. Detrás de la exaltación que suscita la naturaleza surgen sentimientos eróticos y *Madura como una fruta* es un ejemplo de tal lirismo. La protagonista, "sumergida en el bautismo de la madurez" (*dränkt i en mognads dop*), expresa sus sentimientos y preocupaciones, e incluso, en un cierto sentido, llama al movimiento, ya que se siente "consagrada a la acción" (*Helgad till handling*). Las imágenes del mundo maduro y su zumo, del "mar de miel" y de las "manos hambrientas" son cargadas de sutil erotismo. *Tu calor*, por otro lado demuestra que, pese a muchas dificultades, la convivencia con Margot Hanel tuvo momentos felices y ricos en sentimientos. En este poema, la autora defiende también las profundidades del inconsciente porque son nutrientes y resultan un requisito silencioso para el vuelo del alma:

Din värme, din mjuka värme
ber jag om,
som strömmade långt innan mänskan
på jorden kom.
I urskogsgömmenas duniga
fågelnästen
bar samma skyddande värme
livets fästen³²⁰.

(KBD)

A continuación, serán analizados los tres poemas más emblemáticos y celebrados de Karin Boye, que expresan la experiencia amorosa y erótica del sujeto femenino, que destacan por su originalidad, lenguaje claro y el poder sugerente de sus imágenes.

³²⁰“Your warmth, your tender warmth/I ask to share,/that streamed long before man/on earth was there/In the deep primordial forest’s/Downy bird’s nest/That same protective warmth bore/Life’s founding rest.”

2.6.1. *Nattens djupa violoncell* (El violonchelo profundo de la noche), *Ja visst gör det ont* (Duele cuando llega la primavera) y *Min hud är full av fjärilar* (Mi piel está llena de mariposas)

Nattens drupa violoncell fue publicado en la revista *Spektrum* en 1932 junto con el ensayo de Erik Mesterton *Poesi och verklighet i modern engelsk lyrik* (Poesía y realidad en la lírica inglesa moderna). Describiendo el método poético de T.S. Eliot, Mesterton se centró en el uso de los símbolos derivados de la experiencia inmediata, a saber, en la técnica poética introducida por este poeta inglés en el ensayo *Hamlet y sus problemas* (1920). La idea de Eliot partía del hecho de que el arte no debe ser una expresión personal, sino que debe funcionar a través de símbolos universales, por lo que proponía buscar un objeto o grupo de objetos con gran poder evocador. De esa manera trataba de mostrar determinadas imágenes o realidades a fin de suscitar en el lector la emoción y la idea elegidas. Karin Boye, en sus poemas de amor, también creó un mundo palpable y concreto para expresar sus sentimientos, un mundo que iba “más allá de la lógica”³²¹. Los tres poemas de muy grata lectura que se analizan a continuación y que pertenecen al poemario *För trädets skull*, esbozan la recreación estética de los versos y la visión de amor que Boye comunica a sus lectores. En *Nattens djupa violoncell* la poeta incorporó sus sentimientos en la imagen de una gaviota que surca el mar con alas desplegadas. El aspecto enigmático-onírico que permea el poema es obtenido gracias a los contrastes blanco/negro, luz/oscuridad, altura/profundidad, osadía/renuncia, masculino/femenino. La primera parte del poema, que se sitúa en la noche, se dilata en imágenes que aluden al goce amoroso, lo que confirman los verbos “disolver” y “resplandecer” y los adjetivos “florecente”, “ingrávida”, “neblinosa”:

Nattens djupa violoncell
slungar sitt mörka jubel ut över vidderna.
Tingens töckenbilder löser sin form
i floder av kosmiskt ljus.
Dyningar, lysande långa,
sköljer i våg på våg genom nattblå evighet.

³²¹Abenius 1951:280.

La segunda parte del poema, compuesta por los seis últimos versos, viene a ser, quizá, la más original en cuanto a la descripción del estado anímico de la protagonista. El tono es más optimista dado que la imagen de la gaviota sugiere alegría y libertad de espíritu, pero también puede aludir al proceso creativo. Todos los motivos que el poema abarca se plasman en la imagen de la gaviota, que funciona como plenitud de vida poética. El poeta y el yo ficcional fusionados revelan el mundo y trascienden el tiempo. Así, brota la personalidad de esta autora que en el afán por captar el instante de la creación, trasciende “deslumbrantemente blanca” (*bländvitt*) “rozando el corazón del mundo” (*rör vid världens hjärta*).

Jag visst gör det ont (Por supuesto que duele) revisa e introduce una vez más la concepción del mundo en el que la vida y la muerte son uno. Este celeberrimo poema, cuyo título en la primera edición publicada fue *Till Elin Wagner* (A Elin Wagner), Boye definió como “poema de ocasión”.³²³ En él, el amor viene reflejado por la imagen de los capullos que florecen en primavera, aunque la impresión general, sugerida ya en el título, es la de dolor. En la primera estrofa, el sujeto de la enunciación se pregunta: “¿qué cosa nueva es esta que brota y agota?” (*vad är det för nytt, som tär och spränger?*). Conforme se avanza en la lectura, se advierte que la protagonista se identifica con las “inseguras”, “asustadas” y “escindidas” gotas que caen, y cómo ella se siente dividida entre el deseo de quedarse y caer o dejarse llevar. Los últimos dos versos encabalgados en la segunda estrofa sintetizan este pensamiento que queda apresado en el ritmo cadencioso en el que impera la quietud. En esa paz, la voz del sujeto lírico alcanza en la tercera estrofa, la más intensa conmoción lírica:

Då, när ingen rädsla längre håller,
faller i ett glitter kvistens droppar
glömmer att de skrämdes av det nya
glömmer att de ängslades för färden -
känner en sekund sin största trygghet,
vilar i den tillit

³²²“The night's deep violoncello/hurls its dark rejoicing out across the expanses. /The hazy images of things dissolve their form /in floods of cosmic light. /Swells, glowing long, /wash in wave upon wave through night-blue eternity. /You! You! You!”

³²³Abenius 1951:276.

som skapar världen³²⁴.

(KBP: 96)

Y parece como si la poeta hubiera encontrado, en este límite entre la vida y la muerte, un espacio para algo nuevo, probablemente la esperanza.

En *Min bud är full av fjärilar* la pasión contenida del hablante lírico se desata en forma de mariposas que revolotean por los prados. La sensación de libertad, el vuelo del alma de su casa en la primera parte del poema contrasta con la imagen de águilas marinas atrapadas bajo la piel y en la sangre de la protagonista en la segunda parte. Hay algo desilusionante en ellos, el temor de perder a la persona amada, ya que sus amplias alas “no sueltan jamás a su presa” (*aldrig släpper sitt byte*). Pero, la ansiedad probablemente se desvanecerá bajo el sol “caliente, inmenso, más antiguo que las épocas” (*beta, omätliga, äldre än tiderna*). En este poema, el yo lírico se descubre en toda su feminidad porque lo que el lector capta es la presencia de una mujer, protagonista e intérprete de sus propios sentimientos.

Haciendo una breve recapitulación de lo observado, los poemas de amor de Karin Boye contienen el motivo de la entrega a la que casi siempre se agrega la conciencia de la muerte. La temática erótica se representa mediante un lenguaje metafórico que incorpora la naturaleza: los elementos del ámbito natural sirven a la voz lírica para describir al otro, el placer experimentado, pero también para recrear el espacio, imaginario o no tanto, del encuentro. El amor, obviamente, hace que todo crezca pero también puede aniquilar; es un sentimiento “cósmico” creado por el universo y una fuerza que ha inventado un espacio nuevo en el límite entre la vida y la muerte. Como lectores, percibimos que hay siempre dos tendencias en los versos de Boye, dos actitudes diferentes ante la vida, dos temperamentos y dos tipos humanos, pero también dos maneras, una espiritual/religiosa y la otra mundana/humana, de defenderlas o justificarlas. Por tanto, dado que la libertad individual y la espiritualidad fueron su preocupación fundamental, Boye creó la imagen del hombre desde su propio punto de vista. Se trata de la imagen que Abenius en su biografía llama “espinosiana”, la imagen en la que el hombre es visto como una multiplicidad de fuerzas inconmensurables que luchan para

³²⁴“Then, when no fear holds back any longer,/down in glitter go the twig's drops plunging,/forget that they were frightened by the new,/forget their fear before the flight unfurled -/feel for a second their greatest safety,/rest in that trust/that creates the world”.

conseguir la unidad que se refleja en sus “quebrados enunciados de la vida”³²⁵ o, como muestra Boye en uno de sus últimos poemas titulado *Människans mångfald* (La multiplicidad del hombre):

I oss är en mångfald levande.
Mot enheten famlar den.
Vi föddes att vara det brännglas,
som fångar och samlar den³²⁶.

(KBD)

³²⁵Abenius 1951: 357.

³²⁶“In us a multiplicity lives/It fumbles towards unity./Its capturing, gathering burning glass/we were born to be”.

CAPÍTULO 3
MARINA TSVIETÁIEVA

3.1. Rusia en la época de Marina Tsvietáieva

El presente subcapítulo tiene la finalidad de exponer y dar a conocer el contexto histórico-literario que marcó la producción literaria de Marina Tsvietáieva. A tal fin, se detallarán brevemente los aspectos económicos, sociales y políticos de la época de la Revolución burguesa y posteriormente, del periodo de la formación de la URSS, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, se pondrán de manifiesto algunos nombres y las características más importantes de la producción literaria rusa en las primeras décadas del siglo XX, conocidas también como la Edad de plata de la poesía rusa.

3.1.1. La Rusia zarista a comienzos del siglo XX

En la segunda mitad del siglo XIX, Rusia, que se extendía desde la frontera con Alemania hasta el Pacífico y desde el Ártico hasta el Asia Central, era un enorme imperio gobernado de forma autocrática por los zares de la dinastía de los Romanov. En todo este territorio convivía un gran número de pueblos distintos –siendo las minorías más destacadas los polacos, los finlandeses, bálticos, los pueblos caucásicos y los ucranianos– que, a pesar de los intentos de los zares a asimilarlos imponiendo el idioma ruso y la religión ortodoxa, no dejaban de aspirar a su independencia. Desde el punto de vista económico, mientras que en buena parte de Europa Occidental se desarrollaba la industria capitalista, el imperio ruso mostraba un gran atraso político y económico. El zar ejercía un poder absoluto con el apoyo de la iglesia ortodoxa, del ejército y de una burocracia centralizada, no existían partidos políticos legales, ni tampoco elecciones. Además, la población era mayoritariamente analfabeta y en muchos casos padecía las consecuencias del hambre.

Hasta la abolición de la servidumbre, en 1861, el sistema feudal estuvo muy arraigado y la industria fue casi inexistente. Ante ese enorme atraso económico, el zar Alejandro II (1855-1881) decidió impulsar una serie de reformas, creando en 1864 los *zemstvos*, consejos locales que desarrollaron importantes iniciativas en la construcción de carreteras, en la sanidad y en la enseñanza. Durante esos años mejoraron también las universidades, que empezaron a acoger a nuevos grupos sociales provenientes de la clase media. Sin embargo, la medida más importante de la reforma agraria –la abolición de la servidumbre– no logró alcanzar los resultados esperados, dado que no introdujo en Rusia una agricultura capitalista, a semejanza de la alcanzada con las reformas agrarias liberales de Europa occidental, por lo que no atenuó la

tensión social en el campo y no estimuló la industrialización. Por otro lado, como destaca Mirskij, la emancipación de la servidumbre dio un golpe mortal al bienestar económico de los terratenientes pertenecientes a la nobleza y creó una nueva clase, la *intelligentsia*, que, aunque absorbía muchos miembros de la nobleza arruinada, fue principalmente constituida por los hombres surgidos de las clases inferiores³²⁷. La *intelligentsia* desarrollará un papel fundamental antes y durante la Revolución de 1917, aunque no tomará una posición específica ni una asociación única con un movimiento social, y será también considerada un elemento decisivo en la revolución literaria caracterizada por el absoluto rechazo de todas las tradiciones de los padres.

Aunque muy activo y progresista a principios de su reinado (además de las reformas ya mencionadas, dotó a Rusia de infraestructuras: bancos, ferrocarriles, instituciones culturales, etc.), Alejandro II tuvo que hacer frente a problemas políticos y sociales como el surgimiento del movimiento anarco-nihilista³²⁸ y el sangriento alzamiento polaco, sofocado con dificultades. Tanta brutalidad no le restó prestigio entre la nobleza y las clases medias, por lo que, entre 1860 y 1870, se cometieron atentados contra altos funcionarios y el zar mismo. Alejandro II perdió la confianza y adoptó en lo sucesivo una política represiva aprobando medidas de control extraordinarias (registros indiscriminados, condenas a muerte para acusados políticos, etc.). La juventud, desesperada, formó un grupo denominado *Narodnaia Volia* (Voluntad del Pueblo), que se asignó como misión inmediata asesinar al zar. Después de minuciosa preparación, lograron su objetivo el 13 de marzo de 1881 cuando una bomba mató a algunos guardias de su comitiva y una segunda bomba lo alcanzó a él. Quedó mutilado y sobrevivió lo suficiente para llegar al Palacio de Invierno y allí fallecer al poco tiempo.

En el trono lo sucedió inmediatamente su hijo primogénito Alejandro III (1881-1894) cuyo corto reinado fue caracterizado por la reacción aristocrática, la represión de cualquier actividad cultural y el impulso de las actividades militares. Una de sus primeras medidas fue la de anular las disposiciones que su padre había aprobado el día anterior a su muerte (que iban a introducir un gobierno parlamentario) y juzgar rápidamente a los asesinos. Asimismo, en este

³²⁷Mirskij 1995:255.

³²⁸El término nihilismo fue introducido en la literatura por el célebre novelista Iván Turguenev (1818-1883) que calificó así a una corriente de ideas que se manifestó entre los jóvenes intelectuales rusos a finales de 1850. La corriente tuvo un carácter esencialmente filosófico y, sobre todo, moral siendo la emancipación completa del individuo de todo cuanto atente a su independencia o a la libertad de su pensamiento su idea fundamental.

sentido se dedicó a perseguir a los judíos, a los que pronto se consideró colaboradores indirectos del asesinato; miles de ellos fueron asesinados, confiscándose sus bienes. Otra importante medida nacionalista de Alejandro III fue la intensa rusificación de parte de los territorios no eslavos de su imperio, como Polonia, los países bálticos y Finlandia: se hizo obligatorio el estudio del ruso y se suprimió la autonomía que habían tenido. Por lo que concierne las medidas económicas, Alejandro III impulsó la industrialización gracias a los préstamos de capital extranjero que permitieron crear nuevas industrias (textil, extracción de minerales como carbón o petróleo) y comunicaciones sobre todo la construcción de los ferrocarriles Transcaspiano, Transaraliano y Transiberiano que permitieron la ocupación de los extensos dominios asiáticos. Las clases populares, sin embargo, no se vieron beneficiadas por este desarrollo. Las condiciones de vida de campesino fueron bien difíciles debido a la introducción del pago obligatorio de la liberación, malas cosechas y hambres crónicas. Aquellos que no pudieron aguantar su mala condición de vida optaron por emigrar a las ciudades para trabajar en las industrias donde les esperaban jornadas laborales de un mínimo de doce horas y una vida quizás aún más miserable. En su relación con las demás potencias, a Alejandro III se lo conoce como el “zar de paz”, pues no participó en ninguna guerra. Asimismo, se distanció de la colaboración tradicional con Alemania y firmó una alianza militar con Francia. Cuando en 1894 murió repentinamente a causa de una enfermedad renal, su hijo Nicolás, de tan solo 26 años, se vio obligado a asumir la regencia. Dado que carecía de formación política e ignoraba todo acerca del gobierno del imperio, el nuevo zar Nicolás II (1894-1917) optó por mantener lo que había, a pesar de que los tiempos a los que se enfrentaba eran totalmente distintos. Heredó aquella misma política de su padre basada en autocracia, ortodoxia y nacionalidad, así como en una estricta censura. Por otro lado, promovió la inversión de capitales extranjeros, destinó sumas considerables de dinero para la organización de la gran Exhibición de toda Rusia, de carácter artístico e industrial, y destacó a nivel internacional por la organización de la Primera Conferencia de Paz en la Haya en 1899 en la que se aprobaron “leyes de guerra” y se estableció la Corte Internacional de Justicia que aún existe hoy en día. Sin embargo, la incapacidad de Nicolás II de introducir las reformas necesarias, la derrota de su ejército ante los japoneses en el lejano Oriente (1904-05) y su aprobación de la movilización de agosto de 1914 que marcó el inicio de la Primera Guerra Mundial –por mencionar tan solo algunas de los más importantes problemas– sentaron las bases para la futura revolución y la consecuente caída de toda la dinastía.

En resumen, las tres décadas que precedieron a la revolución de 1917 se caracterizaron por un aumento de la riqueza nacional con una primera fase de crecimiento económico provocado por las políticas oficiales de industrialización, inversión externa y un modesto crecimiento de la actividad empresarial local. La mayoría del territorio seguía siendo mayoritariamente rural y no urbanizada, aunque existían grandes centros industriales, como San Petersburgo, la capital imperial; Moscú, la antigua y (desde 1918) futura capital, Kiev, etc., pero la mayor parte de las ciudades provincianas rusas aún eran meros centros administrativos locales con una pequeña población de comerciantes, unas pocas escuelas, un mercado campesino y, tal vez, una estación de ferrocarril.

3.1.2. La revolución burguesa y la revolución bolchevique

La mayoría de los históricos concuerdan en que el proceso revolucionario en Rusia puede dividirse en dos partes estrechamente relacionadas: una primera fase que va de 1905 a 1917, en la que se desarrolla una revolución burguesa, y la revolución de 1917 en la que tiene lugar una revolución socialista. Dada la complejidad del tema y las diferentes visiones que de él se tiene, me limitaré a exponer, de manera sucinta, los principales acontecimientos que dieron lugar al nacimiento de la Unión Soviética en 1922.

De acuerdo con lo observado anteriormente, las debilidades del sistema absolutista, la corrupción, la distribución desproporcionada de la riqueza junto a las condiciones desastrosas de la clase obrera que, poco a poco, iban en aumento, hicieron surgir varios partidos y movimientos políticos que, cada uno a su manera, exigían reformas urgentes. La emergente clase media de las ciudades deseaba implantar una monarquía parlamentaria fundando el Partido Constitucional Democrático, conocido también como *Kadet*; la pequeña burguesía y algunos intelectuales apoyaban una república democrática, el Partido Socialista Revolucionario, que reunía a los antiguos nihilistas y a los populistas, pretendía realizar una revolución protagonizada por los campesinos, mientras que entre los obreros intelectuales se divulgaron las ideas marxistas apareciendo un grupo (el Partido Socialdemócrata) que se desarrolló en el exilio y que, desde 1903, quedó dividido en dos tendencias: mencheviques (los moderados que querían una revolución burguesa y liberal) y bolcheviques (los radicales que propugnaban una revolución apoyada en la masa campesina y cuyo líder será Lenin).

Con la Revolución Rusa de 1905 se encienden una serie de insurrecciones que iniciaron en San Petersburgo y que luego se propagaron por todo el imperio con la participación de diversos estratos sociales. La revuelta tuvo como objetivo la convocatoria de una Asamblea Legislativa, la Duma, que debía actuar como un contrapoder al absolutismo zarista para la mejora de las condiciones sociales de los obreros, que vivían en condiciones miserables en una fase de fuerte recesión económica, y los campesinos, que exigían una redistribución de la tierra, pues seguía estando en manos de ricos terratenientes. Tras los acontecimientos del Domingo Sangriento del 9 de enero de 1905, cuando unos 200.000 trabajadores se reunieron a las puertas del Palacio de Invierno para demandar pacíficamente al zar Nicolás II un salario más alto y mejores condiciones laborales, siendo salvajemente aplastados por la Guardia Imperial, se produjeron huelgas masivas de obreros e insurrecciones campesinas por todo el país que duraron aproximadamente un año. Asimismo, los trabajadores en la industria, con el apoyo de los partidos socialistas, organizaron los sóviets (consejos) de los que el más importante fue *el Sóviet de Obreros y Soldados*. La represión desestabilizó a los grupos revolucionarios, cuyos líderes fueron encarcelados o huyeron al exilio, mientras que el poder político continuó en manos del zar, pero el descontento irresuelto sentó las bases para la próxima revolución de 1917, donde la experiencia de los sóviets en 1905, jugaría un papel clave.

En 1914, Rusia entró en la Primera Guerra Mundial apoyando a los aliados. Para afrontarla se hizo un esfuerzo extraordinario en la movilización de soldados y recursos, pero la falta de materias primas y la escasez de productos de primera necesidad, a medida que la guerra se endurecía, provocaron una mayor hambruna y miseria en el país. Ante tal situación y en apenas ocho meses, se produjeron dos oleadas revolucionarias que transformaron una monarquía absolutista en una república gobernada por bolcheviques. La primera oleada revolucionaria, dirigida por intelectuales y burgueses, se produjo en marzo de 1917 en San Petersburgo con la que se consiguió que Nicolás II abdicara y se formara un gobierno provisional presidido por Alejandro Kerénsky (1881-1970). Un mes después regresa de su exilio en Suiza Vladímir Ilich Lenin (1870–1924) publicando sus famosas *Tesis de Abril* en las que resume, entre otras cosas, los pasos que había que dar para una revolución formal, bajo el lema “Pan, tierra y paz”.

La segunda oleada revolucionaria tuvo lugar el 7 de noviembre (o 26 de octubre de acuerdo con el calendario juliano) cuando los bolcheviques, liderados por Lenin, derrocaron el

gobierno provisional de Kerensky, asaltaron el Palacio de Invierno y convocaron el II Congreso de los Sóviets. Se creó un primer Gobierno que tomó medidas de urgencia: abandonó la Primera guerra Mundial y confiscó las propiedades de la Corona y de la Iglesia. También fueron nacionalizadas la banca y la mayoría de las empresas. Sin embargo, la Revolución desembocó en una guerra civil, en gran parte apoyada por los gobiernos de los países occidentales, que duró tres años, de 1918 a 1921. Todos aquellos que estaban en contra de la revolución –los absolutistas, la alta burguesía y muchos sectores de las clases medias– formaron el Ejército Blanco o Guardia Blanca, también apoyados por los aliados. A pesar de las victorias iniciales, el Ejército Rojo, fundado y liderado por León Trotski (1879–1940), consiguió derrotar definitivamente al Ejército Blanco en 1921.

La guerra civil se cobró alrededor de nueve millones de vidas en tan solo unos meses después de la Revolución de Octubre y perfiló la futura política comunista del nuevo Estado basado en una ideología marxista muy definida, un fuerte personalismo por parte de los líderes, unido al deseo de ejercer el poder sin oposición. Muy pronto fueron prohibidos los demás partidos cuyos miembros fueron perseguidos y, a menudo, físicamente eliminados por la policía política, la *Checa*. El resultado fue un Estado con un gobierno totalitario y tiránico, respaldado por un partido único.

3.1.3. La construcción de la URSS (1921-1939)

El 30 de diciembre de 1922 se constituyó oficialmente la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en la que los territorios étnicos del antiguo Imperio Ruso se unieron a la República Socialista Soviética Federada de Rusia. Para fortalecer al nuevo Estado, empobrecido tras siete años de desórdenes y declive económico, Lenin estableció la Nueva Política Económica (NEP) basada parcialmente en el restablecimiento provisional de una economía privada. Entre 1921 y 1927 la economía se liberalizó, se permitió en parte la iniciativa privada en algunos sectores y se autorizó la entrada de capital extranjero. Sin embargo, había déficit de alimentos, la industria seguía muy atrasada, los transportes apenas funcionaban, aunque ya existían signos de recuperación económica.

Tras la muerte de Lenin en 1924, estalló una lucha por el poder, cuyos protagonistas fueron Stalin, que defendía las tesis del socialismo en un solo país, y Trotski, que defendía la

revolución mundial. Este antagonismo se fue debilitando hasta que Trotski tuvo que abandonar Rusia, muriendo muchos años después, en circunstancias misteriosas, en México. Durante su largo gobierno de veinticinco años, en el plano económico Stalin sustituye la NEP de Lenin por su propio programa basado en los llamados planes quinquenales, de los cuales se llevarán a cabo dos: el primero (1928-1933), que consiguió la desaparición del sector privado, el desarrollo de la industria pesada y la construcción de gigantescas obras públicas; y el segundo (1933-1937), que hizo crecer la población industrial y agraria. En el plano social y político comienza una serie de purgas eliminando así a millones de sus oponentes que fueron asesinados o condenados a trabajos forzados en los gulags siberianos. Asimismo, se constituye la era de la sumisión intelectual y artística, que se ve confinada y censurada por varias políticas oficiales tales como la del realismo socialista. Ante tal situación, muchos escritores rusos emigraron. Entre los más prominentes se encontraban: Ivan Bunin, Konstantin Balmont, Vladislav Jodásevich, Leonid Andréyev, Marina Tsvietáieva, Zinaida Guíppius, Ilia Erenbúrg, Aleksei Remizov, Dmitri Mrezhekovski, etc. Otros morirán olvidados en la miseria, serán fusilados por ser trotskistas o enviados a trabajos forzosos como es el caso de Velimir Jlébnikov, Osip Mandelshtam, Boris Pilniak, Isaak Bábel y Nikolai Gumilev, o, silenciados y marginados, serán empujados al suicidio como es el caso de Vladímir Mayakovski, Serguei Yesenin y de la misma Marina Tsvietáieva.

3.1.4. La revolución y la literatura: poesía de la Edad de Plata

Sin duda, el periodo más brillante y más interesante de la historia literaria e intelectual rusa comprende aproximadamente el periodo entre 1895 y 1930, conocido como el “Periodo de la Decadencia” por la crítica soviética o la “Edad de Plata” por los críticos en occidente³²⁹. Como ya se ha mencionado anteriormente, fueron años de agitación social y de efervescencia creadora, en los que la cultura rusa se pone a la vanguardia de las culturas europeas. Surgieron genios en todas las artes: Ígor Stravinski, Serguéi Prokófiev y Serguéi Rajmáninov en la música; Vaslav Nijinski en la danza; en la pintura Vasili Kandinski, Marc Chagall, Natalia Goncharova o Kazimir Malévich, o el extraordinario cine expresionista de Serguéi Eiseinstéin. Se considera que los encargados de consolidar este nuevo clima cultural fueron los poetas acmeístas, que juntamente con los simbolistas constituirían la citada Edad de Plata.

³²⁹El nombre “Edad de Plata” no se dio solamente por analogía con la precedente “Edad de Oro” en la literatura rusa, sino que también se menciona en el libro del poeta y crítico de arte Serguéi Makovski *На Парнасе Серебряного века* (En el Parnaso de la Edad de Plata), y en el verso del poema más famoso de Anna Ajmátova *Поэма без героя* (Poema sin héroe) que dice “y la plateada luna creciente cubría de hielo la Edad de Plata”. En Dobrenko 2011:1.

Según Gasparov, la época de la Edad de Plata reivindicaba una relación especial con la Edad de Oro de las letras rusas, es decir, con Aleksandr Pushkin (1799-1837) y sus contemporáneos, pero, a diferencia del telón de fondo de absoluta armonía de los primeros treinta años del siglo XIX, la nueva época fue desgarrada por “contradicting passions, willing to go to any length in exploring the heights of the sublime and the depths of vice, while simultaneously exalted and desperate about its own wretchedness”³³⁰. Detrás de esta denominación es posible hallar también otro vínculo con el pasado y precisamente con la Edad de Plata de la literatura latina, repleta de escritores ilustres que vivieron en una época de gran inestabilidad política y de crisis cultural. Sea cual fuere su relación con el pasado, la Edad de Plata de la poesía rusa se caracteriza por diversas corrientes que surgieron en torno a 1910 y que pueden dividirse en dos etapas: Simbolismo y Post-simbolismo (o vanguardia), este último, a su vez, escindido en Acmeismo y Futurismo.

El Simbolismo fue la primera de las corrientes del modernismo que surgió en suelo ruso. El detonante de la autodeterminación teórica de las “corrientes nuevas” en la literatura rusa fue la conferencia pronunciada por Dmitri Merezhkovski en 1892 y posteriormente recogida en un libro bajo el título *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna*. Desde el punto de vista organizativo, la acción más importante que favoreció el surgimiento del simbolismo fue la publicación de tres libros poéticos bajo el título *Los simbolistas rusos* en 1894-95 firmados por Valen Briusov bajo varios seudónimos para crear la ilusión de la existencia de una corriente literaria sólida. Por sus rasgos externos existe la tradición de dividir el simbolismo ruso en dos etapas –el simbolismo de los mayores de 1890 y el de los menores de 1900–, y en dos polos geográficos –San Petersburgo y Moscú.³³¹ El movimiento de los mayores, que surgió en oposición al realismo ruso y a las teorías que a veces se asocian con la Escuela Realista, tuvo como objetivo revivir el arte de escribir buenos versos y liberar a la poesía rusa de la “narrow prison of ideology and prejudice”³³², es decir, de la creencia de que el artista debe instruir y transmitir obligación moral. En cambio, los menores proclamaban la primacía del arte sobre la vida, vinculando la poesía con los conceptos religiosos o metafísicos. Dado que se relacionaban con el movimiento simbolista y las vanguardias europeas, se los califica a menudo como decadentes. Por lo que concierne a las dos ciudades rivales pero inseparables, en Moscú en la última década del siglo XIX, se organizaron los estudios de

³³⁰Tbíd., p. 2.

³³¹Maliavina 2002:129.

³³²Karlinsky 1985:2.

poética y verso en base al interés por la nueva filosofía occidental de Schopenhauer y Nietzsche y con la influencia de las escuelas de los simbolistas europeos. Al círculo moscovita pertenecen Valeri Briusov (1873-1924), Konstantín Bálmont (1867-1942), Serguéi Poliakov (1874-1943) y Yurguis Baltrushaitis (1873-1944). Para los representantes de esta corriente del simbolismo, la intuitivo-individualista, cuyo teórico fue Valeri Briusov, el arte debía expresar el movimiento del alma del poeta y revelar de forma intuitiva el misterio del mundo.

Además de ser teórico y portavoz del movimiento simbolista, Valeri Briusov fue también novelista, dramaturgo, teórico de traducción e historiador. Destacan sus dos novelas históricas *Огненный ангел* (*El ángel de fuego*, 1908) y *Алтарь победы* (*El altar de la victoria*, 1913), la colección de cuentos *Восстание машин* (*La insurrección de los automóviles*, 1908), y la novela distópica *Республика Южного Креста* (*La república de la Cruz del Sur*, 1904-1905). Tras la Revolución de octubre, se adhirió al comunismo. Es autor también de estudios de métrica y de traducciones de poetas latinos, franceses, ingleses y armenios.

Konstantín Bálmont debutó en 1894 con su colección de poemas *Под северным небом* (*Bajo los cielos del norte*) a la que siguieron otros cinco poemarios; *В безбрежности* (*En el infinito*, 1895), *Тишина* (*Silencio*, 1898), *Горящие здания* (*Edificios en llamas*, 1900), *Будем как солнце* (*Seremos como el sol*, 1903) y *Только любовь* (*Solo amor*, 1903). En su poesía los críticos aprecian la fusión de diferentes elementos e influencias literarias, por ejemplo de los poetas ingleses como Marlowe, Blake, Rossetti y, sobre todo, Shelley, creando así una nueva musicalidad del verso, nunca antes experimentada en la poesía rusa. Poliakov fue un matemático, traductor (supuestamente conocía veinte cinco idiomas), propietario de la editorial *Ескорио* que publicaba todas las obras de los simbolistas y director del almanaque *Las flores nórdicas*, el cual desde 1903 dirigirá Briusov. Un año más tarde, Briusov fundará también la revista *Весы* (*Libra*) con el objetivo de unir en la misma a todos los artistas del nuevo arte. La revista *Libra* fue similar a otras revistas europeas que promovían el arte modernista y se convirtió en el centro del movimiento. Baltrushaitis fue un poeta, traductor, político y diplomático lituano, amigo y colaborador de Poliakov en la editorial *Ескорио*. Durante su vida publicó tres antologías de poemas en ruso y otras tres en lituano.

En San Petersburgo surgió otro grupo simbolista encabezado por Dmitri Merezhkovski, Zinaída Guippius y Nicolai Minski. Al individualismo y esteticismo de los moscovitas ellos

oponían la nueva conciencia religiosa, o sea, la idea de la mística cristiana de la comunidad religiosa³³³. Dmitri Merezhkovski (1865–1941) comenzó cultivando el género poético en obras como *Символы* (Símbolos, 1893), pero la publicación de su famosa trilogía *Христос и Антихрист* (Cristo y Anticristo 1895, 1901 y 1905) gracias a la cual llegó a estar nominado al Premio Nobel de Literatura, marcó el cambio en su pensamiento. Escribió, además, otras novelas dedicadas a personajes y acontecimientos de la realidad histórica de su país como *Александр I* (Alejandro I, 1911-1913) y *14 декабря* (14 de diciembre, 1918), y un monumental ensayo crítico sobre Tolstoi y Dostoievsky –*Лев Толстой и Достоевский*– en 1901. Según la interpretación merezhkovskiana, que iba a dominar la literatura rusa por muchos años, Tolstoi ha sido definido como el gran pagano y panteísta, a saber, “el poeta de la carne”, mientras que Dostoievsky lo ha sido como el gran cristiano o, más bien, “el poeta del espíritu”³³⁴. Tras la Revolución Rusa, y habiéndose mostrado enemigo declarado del comunismo, emigró a Francia donde se convirtió en una de las cabezas visibles de la *intelligentsia* rusa en el exilio. Continuó su labor literaria por medio de ensayos histórico-filosóficos como *Царство Антихриста* (El reino del Anticristo, 1920), *Наполеон* (Napoleón, 1929) y *Лица святых от Иисуса к нам* (Vidas de santos desde Jesús hasta nuestros días, 1936-1938). Fue autor de varias piezas teatrales, entre las que destaca el drama histórico *Царевич Алексей* (El zarévich Alexis, 1920). Su esposa Zináida Guippius (1869–1945), también poeta, pensadora religiosa, dramaturga y cuentista, manejó en su casa en Petersburgo un elegante salón, que se convirtió en uno de los más poderosos centros de vida espiritual. Entre sus obras narrativas destacan: la colección de relatos *Новые люди* (Hombres nuevos, 1895), las novelas *Чёртова кукла* (El fantoche del diablo, 1911) y *Роман-царевич* (El zarévich Roman, 1913), así como la colección de artículos titulados *Живые лица* (Rostros vivos, 1925). Sus poemas, aunque en parte abstractos, son un verdadero juego de intelecto y oscilan entre la fe y escepticismo apático³³⁵. Lo mejor de su poesía está recogida en *Собрание стихотворений* (Recopilación de versos), *Libro I* (1889–1903) y *Libro II* (1910).

Nikolai Minski, seudónimo de Nikolai Maksimovich Vilenkin (1855 -1937), comenzó a escribir poemas con temática cívica en estilo de Nikolái Nekrásov, que muy pronto abandonará por los principios del *arte por el arte mismo*. Sus ideas acerca de su concepto de *meonismo* –la religión del no-ser basada en la creencia mística en conciencia, sacrificio y amor,

³³³Maliavina 2002:131.

³³⁴Mirskij 1995:362.

³³⁵Ibid., p. 388.

impregnada de elementos prestados de Nietzsche y la mística oriental— Minski las desarrolló en los libros *При свете совести* (A la luz de la conciencia, 1890), obra considerada como el primer manifiesto del simbolismo ruso, y en *Религия будущего* (La religión del futuro, 1905). En el mismo año fue nombrado jefe de la revista *Новая жизнь* (Vida nueva), el primer periódico ruso socialdemócrata y legal para el cual escribirá el *Himno de los Trabajadores*. Tras su salida de la cárcel, emigró a París donde, entre otras, publicará una trilogía dramática y un volumen de crítica *От Данте к Блоку* (De Dante a Blok, 1922).

La segunda generación de simbolistas, de los menores, se formó en Moscú con Serguéi Soloviov, Andréi Bely, Aleksandr Blok y Ellis (seudónimo de Lev Kobylinski) que fueron conocidos bajo el nombre de los *argonautas*. Esta corriente no quiso considerar el simbolismo solo como un movimiento literario, sino como una visión del mundo que mucho debe a la filosofía idealista de principios de siglo. Para difundir sus obras en las que trataban de “superar el individualismo extremo de los mayores, su subjetivismo, decadencia y esteticismo distante”³³⁶, los argonautas fundaron la revista *Золотое Руно* (El vellocino de oro, 1906-1909) y se reunían en la casa moscovita de Serguei Soloviov y más tarde en San Petersburgo, donde vivían el poeta Viacheslav Ivanov y su mujer Lidia Zinóvieva-Anibal. La torre-buhardilla en la calle Tvercheskaya cada miércoles acogía a los filósofos, científicos, artistas, actores, escritores y músicos más célebres atraídos por las ideas de Vladímir Soloviov³³⁷. Su sobrino Serguéi Soloviov (1885-1942) publicó su primer libro de poemas *Цветы и ладан* (Flores e inciensos) en 1907 y tres años más tarde la colección *Апрель* (Abril). En su poesía predominan sobre todo temas de carácter mitológico e histórico, las imágenes del mundo antiguo y de la Biblia. Igual de complicado y contradictorio fue también el camino artístico de su amigo Andréi Bely (1880–1934), ensayista, poeta y novelista de gran talento visionario y riqueza lingüística. En la primera etapa de su creación artística publicará principalmente libros de versos como *Золото в лазури* (El oro en azul, 1904), *Пепел* (Ceniza, 1909) y *Урна* (Urna, 1909), marcados por una fuerte influencia de Nietzsche, Schopenhauer, Soloviev, y de las teorías neokantianas. En 1916 publicará su obra maestra *Петербург* (*Petersburgo*), considerada una de las novelas más importantes de la literatura rusa del siglo XX, símil por estilo al *Ulysses* de James Joyce. Bely viajó muchísimo por Europa; durante su estancia en Berlín se encontró con Marina

³³⁶Maliavina 2002:132.

³³⁷Vladímir Soloviov (1853-1900) fue filósofo, teólogo, poeta, crítico literario e iniciador del renacimiento religioso ruso. Sus primeros trabajos se centraron en la metafísica, pero a continuación prevalecieron en él las preocupaciones religiosas. En sus últimos años se dedicó a la estética y a las obras sobre el amor y la filosofía moral. Cabe destacar aquí su estudio sobre la Sabiduría Divina —el principio universal femenino del amor y la armonía— que más tarde retomarán poetas como Blok y Bely.

Tsvietáieva cuya poesía apreciaba. También la ayudó con la publicación de la versión berlinesa del poema *Doncella-zar* y escribió un ensayo sobre la versificación en su poemario *Separación*. Desde 1903 mantuvo una intensa correspondencia con Aleksandr Blok con quien compartía la orientación mística, las búsquedas espirituales y la fidelidad a los principios de la filosofía de Soloviov.

Aleksandr Blok (1880-1921), el más grande de todos los simbolistas³³⁸, publicó su primera obra de éxito *Стухи о прекрасной даме* (Versos sobre una Bella Dama), en 1904. Se trata de una serie de poemas dedicadas a su gran amor y mujer, Liubov Mendelévna, en los que la heroína, la Bellísima Dama que siempre se vislumbra a lo lejos, se presenta como una variante de la Esposa Celeste, una hipóstasis del Eterno Femenino, tal y como fue expuesto por el filósofo Soloviov. Más tarde, y a raíz del fracaso de la revolución de 1905, Blok abandonará los argumentos místicos a favor de los temas terrenales y concretos, precisamente de las escenas de la vida en los grises barrios obreros, del sufrimiento de los pobres con una nueva protagonista: Rusia. Las obras más emblemáticas de este periodo son: *Нечаянная радость* (Alegría inesperada, 1907), *Снежная маска* (La máscara nívea, 1907) y la trilogía *Лирические драмы* (Dramas Líricos, 1908). Como consecuencia de los tempestuosos acontecimientos y drásticos cambios que provocó la revolución de 1917 en la sociedad rusa, Blok escribe un año más tarde su famoso poema *Двенадцать* (Los doce). Este poema, que narra el imparable avance de doce soldados rojos por las calles de Petrogrado (cuyo número coincide con el de los apóstoles), acaba de manera inesperada, con la aparición de Jesucristo encabezando la marcha. Obviamente, la obra generó todo tipo de dudas y discusiones: unos la acogieron con gran entusiasmo, otros la vieron como una sátira contra la Revolución o como una glorificación de la revolución de los bolcheviques rechazándola con mucha indignación (como Soloviov, Guippius, Merezhkovski y otros). El último poema importante de Blok, escrito en el mismo mes de *Los doce*, es *Скифы* (Los Escitas, 1918), inspirado en la humillante paz que tuvo que firmar la Unión Soviética en Brest-Litovsk. En esta, Blok veía a Rusia como baluarte del sacrificio, pues con su sufrimiento y sangre contuvo a las hordas de los hunos en su marcha devastadora hacia Occidente. *Los Escitas* es también una denuncia contra las naciones occidentales por su negativa a aceptar la paz propuesta por los bolcheviques.

³³⁸Mirskij 1955:398.

Lev Kobylinski (1879-1974) es un autor que se encubre bajo el seudónimo de Ellis y que fue uno de los principales críticos literarios en las revistas *Libra* y *El musageta*, además de traductor e impulsor de las obras de Charles Baudelaire. Aunque sus poemas, de carácter predominantemente religioso, se consideran hoy en día menores, Ellis fue una influencia importante para la joven Tsvietáieva. Durante un breve periodo de tiempo, entre octubre de 1909 y enero de 1910, ambos mantuvieron una relación sentimental turbulenta en la que estuvieron involucrados también la hermana de Marina, Asia, y el amigo de Ellis, el poeta Vladímir Nilender. Tras rechazar la propuesta de matrimonio de ambos hombres, Marina evocará este triángulo emocional en varios poemas recopilados en *Álbum de la tarde*, concretamente en sus poemas narrativos *Hechicero* y *Al hechicero antiguo*³³⁹.

Hacia el final de la primera década del siglo XX, el simbolismo, como género literario y artístico, entró en crisis; desde 1911 en la ciudad de San Petersburgo los poetas jóvenes habían comenzado a reunirse en el grupo de discusión y trabajo llamado el Taller de los Poetas. De entre ellos surgió el movimiento *acmeísta* que duró hasta 1915. En reacción contra el misticismo y la niebla que envolvía la poesía simbolista, los acmeístas, liderados por Nikolái Gumiliov y Serguéi Gorodetski, fundaron una asociación llamada *Gremio de poetas* que afirmaba que la poesía es, sobre todo, una labor técnica, en el mismo sentido que la arquitectura: hacer un poema es como construir una catedral. Los miembros eran en su mayoría jóvenes: Mikhail Kuzmin, Anna Ajmátova, Vladislav Jodasevich, Georgy Adamovich y Georgy Ivanov. Sin embargo, el más importante manifiesto de este movimiento –*Утро акмеизма* (La mañana del acmeísmo, publicado en 1919)– fue escrito por Ósip Mandelstam que definió el movimiento como un anhelo de la cultura mundial, y una forma neo-clásica de la modernidad, comparando a la vez el poeta a un arquitecto, sus palabras a las piedras, y la gramática de su lengua a la gravedad³⁴⁰.

El nombre del movimiento deriva de la palabra griega *acme* (cumbre o cénit), que en su significado más profundo quiere denotar la posibilidad de “alcanzar los límites extremos para así crear una vida clara y firme”³⁴¹. Asimismo, el acmeísmo se deleita en la mitología occidental, lo gótico, la existencia de la cosa antes que la cosa misma y, como tantas vanguardias, se propuso desnudar el verso. Según Mirskij, exigían de un poeta la “vividezza

³³⁹Karlinsky 1989:38-41.

³⁴⁰Mandelstam: *Утро акмеизма* (La mañana del acmeísmo), p.1-4.

³⁴¹Karlinsky 1985: 328.

visiva, intensità emotiva e freschezza verbale³⁴². La carrera literaria de la figura central del movimiento acmeísta, Nicolái Gumiliov (1886-1921), comenzó en París con la publicación de su primer poemario *Путь конквистадоров* (El camino de los conquistadores). Dos años más tarde, como editor y siempre en París, publica en la revista *Sirius*, bajo varios seudónimos, poemas suyos y los primerísimos versos de la joven Anna Ajmátova quien, tres años más tarde, se convierte en su esposa. Sin embargo, alcanza fama literaria en 1910 con la publicación de su tercer poemario *Жемчуга* (Perlas) dedicado a Valeri Briusov. En ese periodo escribe también artículos teóricos y publica traducciones de poetas franceses contemporáneos y algunas traducciones de poemas suyos al francés. En relación con Tsvietáieva, cabe destacar su corta reseña literaria del *Álbum de la tarde* en la revista *Apolo* en la que elogió el tono íntimo, los temas nuevos y la admiración de la autora adolescente por las trivialidades cotidianas³⁴³. En los últimos años de su vida escribió sus mejores colecciones: *Костёр* (La hoguera, 1918) y *Огненный столп* (Columna de fuego, 1921). En agosto de 1921 Gumilev fue detenido por la Cheka en alegaciones de participación en la conspiración monárquica conocida como "la organización militar de Petrogrado". Fue acusado de traición, fusilado ese mismo año y rehabilitado por las autoridades rusas solo en 1992.

Su mujer Anna Ajmátova (1889-1966), sin embargo, fue una de las mejores poetas de la literatura rusa. Empezó a escribir poesía a la edad de once años, formando parte del grupo acmeísta ya a los veintiún años. La crítica suele dividir su trayectoria poética en tres etapas; la primera que va desde 1912 a 1922 y que es marcada por los ciclos poéticos *Вечер* (La tarde, 1912), *Четки* (El rosario, 1914), *Белая стая* (La bandada blanca, 1917), *Подорожник* (El llantén, 1921) y *Anno Domini MLMXXI* (1922), compuesto de poemas principalmente románticos y confesionales. El tema recurrente es el amor, sobre todo el no correspondido y trágico, al que más tarde acompañarán los temas cívico-patrióticos y religiosos. La segunda etapa corresponde al periodo entre 1922 y 1940, marcada por el silencio creativo, el ostracismo literario y la ruptura del silencio mediante la creación de su primer grande poemario *Requiem* (1935-1940). Se trata de su obra más conocida, que no se publicó en Rusia hasta 1989 y en el que Ajmátova refleja el dolor y el amor de una madre (su único hijo, Lev Gumiliov, pasó largos periodos en la cárcel y en los campos de trabajo). El tercer ciclo poético (1940-1965) comienza con una serie de poemas épicos, de llamada a la resistencia contra la invasión alemana. En sus notas autobiográficas Ajmátova cuenta que, al igual que otros

³⁴²Mirskij 1995:432.

³⁴³Karlinsky 1989:44.

poetas, actuó con frecuencia en hospitales, leyendo poemas a los combatientes heridos. Esto le valió una rehabilitación parcial: en Moscú se publicarán los libros de poemas *Без времени* (El correr del tiempo 1909-1965), y *Ива* (Sauce, 1940), pero no el libro de poemas titulado *Nonec* (1936-1946), y un poema épico *Русский трианон* (Trianon ruso, 1923-1941). En esta tercera y última época, a lo largo de veinte y dos años, fue escribiendo el *Poema sin héroe*, en el que reconstruye su vida pasada de la época modernista de San Petersburgo. El *Poema*, publicado pocos años antes de su muerte, acoge “voces tanto de la literatura rusa como de la escrita en otras lenguas, así como fragmentos y versos de la propia autora pertenecientes a distintas épocas. Por otra parte, junto a la música o el teatro, por el Poema desfilan –como en un baile de máscaras– los amigos y contemporáneos de Ajmátova, así como su propio alterego”³⁴⁴. Asimismo, Ajmátova se dedicó a la traducción al ruso de Víctor Hugo, Tagore y Leopardi. Tsvietáieva, de joven, escribió poemas llenos de amor y admiración por Ajmátova con la que se encontrará una vez tras su regreso a la URSS.

Ósip Mandelstam (1891-1938) también debutó joven. Su obra poética más importante está recogida en los poemarios: *Камень* (La piedra, 1913) y *Тристия* (1922) en donde los temas y preocupaciones van desde la música hasta la celebración de la cultura clásica y la relación de la misma con la Rusia contemporánea. Por tanto, sus versos a menudo resultan "difíciles de comprender sin una relectura y la ayuda de los comentarios"³⁴⁵. Mandelstam tuvo una breve relación con Tsvietáieva, descrita más tarde por ella en su carta al crítico literario Aleksandr Bakhrah. Sus sentimientos mutuos ambos expresan en los versos compuestos entre la primavera y el verano de 1916. Tsvietáieva dedicó a Mandelstam una serie de poemas recogidos en su ciclo *Leguas I*, mientras que los tres poemas más famosos de *Тристия* fueron inspirados y dedicados a Tsvietáieva. El poema satírico *Epigrama contra Stalin* valió a Mandelstam en 1934 un destierro a los Urales, donde intentó suicidarse y, tras varios años en Voronezh, en los que pudo continuar su producción en condiciones precarias, regresó para ser nuevamente arrestado y condenado a trabajos forzados en un campo de trabajo cercano a Vladivostok donde moriría poco después.

Aunque ayudó dar luz al movimiento acmeísta con su ensayo *Sobre bella claridad*, Mijáil Kuzmin (1872-1936) no perteneció tanto a los acmeístas cuanto a los simbolistas, pero se asoció personalmente con muchos de ellos viviendo en la famosa Torre entre 1910 y 1912. Hoy en

³⁴⁴Zgustova 2008: 12-13.

³⁴⁵Hingley 1979:69.

día Kuzmin es principalmente conocido como autor de *Крылья* (Alas), la primera novela rusa con un tema homosexual con la que ganó fama instantánea y lo hizo un escritor muy popular. Su primera obra dramática *La historia del caballero Alessio* llamó la atención de Valeri Briúsov, quien lo invitó a contribuir al periódico *Libra* publicando en 1906 su ciclo de versos *Александрійские песни* (Canciones alejandrinas) y la anteriormente mencionada novela *Alas*. En 1908 apareció su primera colección de poesía *Cemu* (Redes), que también gozó de aclamación. Su poesía se caracteriza por una “elegante estilización imbuida de una suave ironía”³⁴⁶. A diferencia de Kuzmin, Vladislav Jodásevich (1886-1939) escribía poemas que podrían describirse como una fusión de tendencias clásicas y románticas. Desde 1905 empezó a publicar artículos en las revistas de la época y, en 1908, se publicó su primer libro de poesía, que nunca ha sido reeditado. Tradujo a poetas y narradores polacos, y escribió ensayos críticos sobre la literatura clásica y contemporánea. En 1914 salió su segundo volumen de poesía *Счастливый домик* (La casita feliz), pero será su tercer poemario *Путём зерна* (Por el camino de la semilla) puesto entre los post-simbolistas y los poetas de su generación. En 1922 emigró a Berlín y luego a París con su esposa, la escritora Nina Berberova.

Paralelamente al desarrollo del acmeísmo, surgieron muchos otros grupos de vanguardia literaria, como el futurismo, egofuturismo, cubo-futurismo y otros. El futurismo ruso fue relacionado con el futurismo italiano porque, al igual que los italianos, los futuristas rusos estaban fascinados por el dinamismo, la velocidad y la inquietud de la vida urbana moderna. Buscaron deliberadamente causar escándalo y llamar la atención anunciando que repudiaban el arte estático del pasado. No reconocían ningún tipo de líder o mentor literario: incluso el propio Filippo Tommaso Marinetti, iniciador del futurismo en Italia, que viajó a Rusia en 1914 para hacer propaganda de su credo estético, fue abucheado por algunos futuristas rusos. Pero, a diferencia del movimiento italiano, el futurismo ruso fue más literario y, aunque algunos de los principales poetas futuristas eran también pintores, su interés prioritario fue siempre la literatura. Suele considerarse el acto inicial del movimiento la publicación, en diciembre de 1912, del manifiesto *Bofetada al gusto del público*, firmado por los componentes del grupo *Hylaea* de San Petersburgo: Velimir Jlébnikov, Aleksei Kruchenykh, Vladimir Mayakovski y David Burliuk. Velimir Jlébnikov (1885-1922) se unió a los círculos vanguardistas de San Petersburgo antes de la Revolución desarrollando la noción de poesía transracional (*заумны*) según la cual el poeta debía revelar el protolenguaje universal oculto en las palabras, las consonantes y los

³⁴⁶Dobrenko 2011:8.

sonidos. Renovador del lenguaje poético, exploró los recursos creativos de la lengua rusa para crear un nuevo idioma universal, cuyo objetivo utópico era contribuir a la unión de todos los poetas del mundo. Sus obras más conocidas son los poemas *Juramento con risa* y *El saltamontes*, el prólogo a la opera futurista *Победа над Солнцем* (Victoria sobre el sol, 1913), la obra dramática *Ошибка смерти* (El error de la muerte, 1915), y el llamado súper-relato *Zangezi*, una especie de drama extático escrito parcialmente en un lenguaje inventado de dioses y aves. Su colega y coautor en la creación del lenguaje transracional, Aleksei Kruchenykh (1886-1968), es considerado hoy en día el miembro más radical del movimiento futurista. A partir de 1912 participa activamente en diversos almanaques, publica folletos teóricos y colecciones como *Помادا* (Pomada, 1913). Estas, llamadas por Kruchenykh producciones, se publicaban primero en folletos por varias editoriales y más tarde en su propia editorial, escritos a máquina o a mano. La última publicación, la colección titulada *Ирониада* (Ironiada, 1930) salió en 150 copias reproducidas por medio de un hectógrafo. En total, Kruchenykh publicó 236 producciones de las cuales se conserva tan solo una parte. Tras la muerte de Mayakovsky, se retiró de la escena artístico-literaria rompiendo su silencio ocasionalmente con la publicación de artículos de crítica y publicaciones bibliográficas.

Vladimir Mayakovsky (1893-1930) es sin duda una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX. Con tan solo diecinueve años, junto con Burliuk y Jlébnikov, firmará el manifiesto colectivo de los futuristas *Una bofetada al gusto del público* donde publicará además sus dos primeros poemas (*Noche* y *Mañana*). No obstante, su primera obra significativa, representada en 1913, será la pieza teatral *Vladimir Mayakovsky* que ya condensa las características principales de su estilo poético: “su metafóricismo hiperbólico, su vinculación de lo personal con lo general, lo íntimo con lo cotidiano, lo terrenal con lo celestial y cósmico, lo material con lo social y espiritual, lo nacional con lo universal, el pasado con el futuro, etc.”³⁴⁷. Después de las obras teatrales, Mayakovsky comienza a publicar composiciones líricas amorosas, consideradas por muchos críticos la parte más atractiva de su obra. El tema del amor, por Lilia Brik, esposa de Ósip Brik, amigo y mecenas de Mayakovsky, toma forma en una pentalogía compuesta por los poemas: *Una nube con pantalones*, *Hombre*, *Acerca de esto*, *La flauta vertebrada* y *Amo*. Tras la revolución de 1917, Mayakovsky se convertirá en el poeta de la Revolución. En su obra de teatro *Мистерия-Буфф* (Misterio bufo, 1918) y en el poema *150.000.000* (1919-20) colocará a las masas revolucionarias en lugar de Dios y de Cristo

³⁴⁷Dupret:5.

idealizando la conciencia social y las posibilidades creativas de las masas revolucionarias. Comprometido teórica y prácticamente con la Revolución, escribirá también poemas de propaganda política como: *Vladimir Ilich Lenin* (1924) y *Xopowo!* (¡Bien!, 1927). Durante los últimos cinco años de su vida también escribió la bilogía teatral compuesta por: *Klion* (La chinche, 1929) y *Баня* (El baño, 1930) en las que criticó el creciente aparato burocrático soviético. Problemas políticos y personales, agravados por el fracaso de sus obras, podrían ser los motivos que explicarían su suicidio en 1930, pese a que no tardó en ser reconocido por su valor literario como el fundador de la poesía soviética.

Junto a este grupo más destacado de futuristas, existieron contemporáneamente otros grupos, como los "ego-futuristas" en San Petersburgo, el grupo *La Centrifuga* de Moscú, que contaba entre sus miembros a Boris Pasternak, y otros muchos en ciudades como Kiev, Jarkov y Odesa. Por sus ideas y el programa artístico, egofuturismo se sitúa a medio camino entre acmeísmo y futurismo, y su representante más destacado fue Igor Severyanin (1887-1941). Este auténtico dandi trataba temas insólitos en sus versos como "helado de lilas" o "piñas en champán", todo con la intención de abrumar a la audiencia burguesa con una explosión de colores y el glamur que ellos asociaban con la alta sociedad. Severyanin admiraba también los dirigibles y los automóviles, todo lo que podía transmitir a sus seguidores la noción de modernidad. A menudo sorprendía al público con su abierta admiración por Oscar Wilde o escandalizaba a sus imitadores con declaraciones cínicas y megalómanas. Tras la Revolución, Severyanin fue uno de los primeros poetas que salió de Rusia y se estableció definitivamente en Estonia. Sin embargo, sus obras son harto conocidas y hoy en día se aprecian sobre todo por su lenguaje atrevido y lleno de neologismos.

Próxima a la de Mayakovski, aunque más moderada, fue *La Centrifuga* (1914-1922), la asociación futurista más duradera de Rusia, que reconciliaba futurismo y simbolismo sin menospreciar la herencia del pasado. Los principales miembros del grupo –Sergei Bobrov, Boris Pasternak y Nikolai Aseev– predicaban la idea de purismo como respuesta a la creciente complejidad de la vida social. Nikolai Aseev (1889–1963) fue influenciado tanto por Mayakovski como por Pasternak, pero se inclinó por una oratoria más convencional y profética. Su verso es “nervioso y vigoroso”, y el ritmo a menudo “rápido y metálico”.³⁴⁸ Aseev celebra enérgicamente la industrialización y las máquinas; de hecho, uno de sus libros

³⁴⁸Mirskij 1995:457.

más famosos es titulado *El ruiseñor de acero* que es, a la vez, el título de la oda inicial en la cual el poeta compara el pájaro de metal con uno vivo, prefiriendo este primero. Al igual de Mayakovski, Aseev también tiene una vasta producción de pura propaganda, buen ejemplo de la cual es el poema *Budennyj* de 1922, una biografía rimada del famoso líder de la caballería roja, en un estilo a medio camino entre Mayakovski y la canción popular. Tras cursar estudios de Derecho y Filosofía, Boris Pasternak (1890-1960) publicó tres libros de poemas que le abrieron el camino de la fama: *Близнецы в тучах* (Un gemelo entre las nubes, 1914), *Поверх барьеров* (Más allá de las barreras, 1917) y *Сестра моя – жизнь* (Mi hermana la vida, 1922). Durante algún tiempo simpatizó con los inspiradores de la revolución, pero pronto sufrió una profunda decepción ante el rumbo que tomaba aquella. Los pequeños poemarios *На ранних поездах* (En los trenes matutinos, 1943) y *Земной простор* (La inmensidad de la tierra, 1945), a pesar de sus esfuerzos por permanecer fiel al fervor patriótico que suscitaba la Guerra Mundial, provocaron la prohibición de Stalin sobre toda su obra. Se dedicó entonces a traducir y adquirió un considerable prestigio en esta labor, tanto por su versión en ruso del *Fausto* de Goethe como por las traducciones de las tragedias de Shakespeare. Hacia 1954 comenzó a publicar algunos poemas en revistas, firmados con el seudónimo “Doctor Zhivago”, el título que daría a la novela que estaba escribiendo. El original de *Doctor Zhivago* lo finalizó en 1956 y lo presentó a la censura, que, como cabría esperar, lo prohibió. Pero un editor italiano consiguió una copia y lo lanzó en 1957, alcanzando un éxito mundial. En octubre de 1958 la Academia Sueca le concedió el Premio nobel de Literatura, al que tuvo que renunciar, presionado por las autoridades soviéticas. Para Pasternak, que mantuvo con Tsvietáieva una correspondencia íntima y de inmenso valor artístico, y de la que se conservan 19 cartas de ella y 84 de él, Tsvietáieva “era ciudadana de un solo país: la poesía” y “era más rusa que todos nosotros, no solo por la sangre, sino por los ritmos de su alma, de su lengua”³⁴⁹. Por otra parte, el entusiasmo de ella por *Mi hermana la vida* se vio reflejado en su primer ensayo crítico *Aguacero de luz* publicado en la revista berlinesa *Epopea* en 1922, así como en otros escritos, particularmente en el ciclo de diez poemas *Hilos* en el que la voz poética se lamenta de la distancia impuesta del hombre que más tarde llamará: “mi hermano en la quinta estación, en el sexto sentido, en la cuarta dimensión”³⁵⁰.

Dentro de la vanguardia rusa cabe, por último, destacar la corriente poética llamada Imaginismo. En busca de mantener distancia del Futurismo ruso, los imaginistas creaban

³⁴⁹Tsvietáieva 2002:47.

³⁵⁰Karlinsky 1989:162.

poesía basada en secuencias de imágenes impactantes y poco comunes argumentando que un poema debe poder leerse al derecho y al revés, de arriba a abajo y viceversa. Para recolectar fondos abrieron en Moscú una pequeña librería y más tarde el conocido café *El establo de Pegaso* donde el contertulio más famoso fue Serguéi Esenin (1895-1925). Sin embargo, desde el comienzo, Esenin tuvo claras divergencias con el resto de miembros del grupo, quienes se consideraban a sí mismos como los únicos intérpretes de la Revolución. Esenin solo aceptaba el imaginismo, en la medida en que, en el fondo de todo arte, la noción de imagen es fundamental. Su inspiración está marcada por la religiosidad místico-simbolista y el medio rural de donde procedía. En el drama en verso *Пугачёв* (Pugachov, 1922), describe el inicial atractivo romántico de la Revolución de 1917, a la vez que manifiesta su nostalgia por la pérdida de la Rusia en la que había crecido y por su desaparecida naturaleza en libertad. Esta preocupación también se plasma en su famosa composición *Русь советская* (La Rusia soviética, 1925). En *Чёрный человек* (Hombre negro), del mismo año, manifiesta su desesperación y su hastío, como ya había hecho en *Москва кабацкая* (Moscú tabernario, 1924) donde explica en qué se había convertido su vida bohemia, entregado por completo al alcohol. En su poesía, Esenin hace un prolijo uso de los dialectalismos, arcaísmos, expresiones en desuso y de un lenguaje aforístico que lo acerca mucho a los refranes y proverbios. La melodiosidad y el ritmo son otros de los rasgos típicos de su lírica; de ahí que muchos de sus versos se convirtieran, literalmente, en canciones populares.

Marina Tsvietáieva ha quedado al margen de estas corrientes principales, aunque, en cuanto a contenidos, su poesía podría colocarse al lado de aquella de Ajmátova y Jodasévich, y, en cuanto a la forma y el lenguaje, al lado de la de los innovadores lingüísticos como Jlébnikov, Mayakovski y Pasternak. Por su inconformismo innato, los cambios políticos y sociales que le tocaron vivir y el exilio, al que cabe añadir la falta de solidaridad entre los emigrantes y la indiferencia del Occidente, Tsvietáieva pudo encontrar un lugar razonable solo “dentro de márgenes indefinibles”³⁵¹.

3.2. Marina Tsvietáieva: el poeta como emigrante

Sin entrar en la argumentación sobre el acto comunicativo del mundo real y el del mundo literario, es decir, sobre la distancia entre la voz del autor y su “voz literaria”, suele afirmarse

³⁵¹Tsvietáieva 2002:21.

que la poesía de Marina Tsvietáieva abunda en elementos biográficos, que es la más subjetiva, la más sentida con la carne y la más impregnada de la historia de toda su época. Lo confirma además la misma poeta cuando escribe en el prólogo de *De dos libros*: “Todo esto ha existido. Mis versos son mi diario íntimo. Mi poesía es poesía de nombres propios”³⁵². Por esta razón, en la segunda parte de este capítulo se examinan primero detalladamente las circunstancias biográficas que rodean la aparición de la obra de Tsvietáieva; a continuación se estudian los motivos temáticos más interesantes presentes en sus obras menores, tanto en prosa (*Carta a la amazona*), como en verso (el primer poemario *Album de la tarde* y el ciclo de poemas *Amiga*) concluyendo con el análisis del largo poema *Tsar-doncella*. Cabe destacar que, aparte de la *Carta a la amazona*, las demás obras aún no cuentan con traducciones íntegras en lengua castellana, por lo cual, donde ha sido necesario, me he servido de traducciones reconocidas al inglés o de mis traducciones al inglés, en este último caso únicamente en lo que se refiere al poema *Zar-doncella*.

3.2.1. Datos biográficos

Marina Tsvietáieva nació en Moscú el 26 de septiembre de 1892, año en que Rusia padeció la gran hambruna que traería como consecuencia la Revolución de 1905 y posteriormente la de 1917. Su padre, Iván Tsvetáiev, gran filólogo y especialista en arte, era profesor de la Universidad de Moscú y director del Museo Rumiántsev. Gracias a los esfuerzos de este apasionado del arte, se creó en Moscú el Museo Alejandro III de Bellas Artes, hoy Museo Pushkin. Su madre, María Alexandrovna Mein, de origen germano-polaco, fue una gran aficionada a la música, a la pintura y a la poesía, que ella misma escribía. Su carácter excesivamente riguroso dejó en Tsvietáieva un constante deseo insatisfecho de afecto materno. La infancia³⁵³ de Marina transcurre entre Moscú y su hacienda de Tarusa a orillas del Oká. Marina tenía dos hermanastros, Valeria y Andréi, frutos del primer matrimonio de su padre; y una hermana, Anastasia (Asja), que nació dos años después que ella. Las peleas entre los hermanos eran continuas y, desde el principio Marina, mostró tener un carácter difícil, inestable y voluble. Su madre pronto enfermaría de tuberculosis, razón por la que la futura poeta se pasó tres años en Italia, Suiza y Alemania, con su hermana pequeña Anastasia. Los biógrafos hablan mucho sobre la difícil relación entre Marina y su madre (Karlinsky, Feiler)

³⁵²Ibíd., p. 15.

³⁵³Sobre su infancia disponemos de tres fuentes: sus poemas juveniles, las memorias de su hermana Anastasia y sus ensayos autobiográficos.

que, frustrada en su carrera de intérprete y frustrada en amores, nunca supo relacionarse con su hija primogénita prefiriendo abiertamente a su hijastro y a la hermana menor de Marina. Con seis años, Tsvietáieva comenzó a escribir poemas y no solo en ruso, sino también en francés y alemán. Leyó mucha literatura y ya desde muy joven descubrió la gran literatura rusa, sobre todo la poesía, del siglo XIX. Este encuentro e iniciación ocurrieron de manera clandestina en el cuarto de su hermanastra Valeria, donde sentirá especial predilección por Pushkin, quien tendrá una influencia innegable en su obra posterior. De sus lecturas pushkinianas de *Eugenio Onieguin*, *Los gitanos* y *La hija del capitán* surgirá su pasión desmedida por el lenguaje y también la fascinación por un personaje inventado, “medio humano medio animal, suerte de diablo hermafrodita”³⁵⁴ que, más tarde, describirá en su texto en prosa: Чёрт (El diablo). Según Karlinsky, la figura del diablo llegó a simbolizar para Tsvietáieva el amor, la unidad, el peligro y también la literatura rusa³⁵⁵. Otro hallazgo literario transcendental para ella fue la lectura en 1908 de *L'Aiglon* de Edmond Rostand, que la llevó a profesar un culto desmedido a Napoleón y a pasar un breve periodo en París. Será Lev Kobylinski (el anteriormente mencionado Ellis), quien la acercará a las teorías poéticas más recientes y le descubrirá a los poetas del simbolismo francés, así como a los poetas rusos contemporáneos.

En 1906, tras viajar por Suiza, Alemania e Italia, la familia regresa a Rusia, estableciéndose primero en Crimea y luego en Tarusa, donde en julio María Alexandrovna muere de tuberculosis. Marina Tsvietáieva vuelve al colegio en Moscú, pero no consigue adaptarse, es expulsada de varios centros por su difícil carácter y sus continuos problemas con los profesores, no termina el bachillerato pero sí haciendo solo lo que verdaderamente y desde siempre le interesaba: escribir poesía. En 1910, recién cumplidos los dieciocho años, publica su primer libro *Álbum de la tarde* en el que habla acerca de su infancia, de la muerte y de su reciente experiencia amorosa con el traductor Vladimir Nilender. La reacción de la crítica fue muy favorable. Figuras tan importantes del mundo literario del momento como Voloshin, Briúsov, Shaginián y el futuro líder acmeísta Gumiliov reseñaron positivamente el libro. A partir de ese momento, Maximilian Voloshin se convertirá en su amigo y mentor.

En el verano de 1911, invitada por Voloshin a su casa en Koktebel en Crimea, se enamora del joven Serguéi Efrón (1893-1941), hijo de una noble judía revolucionaria anarquista. La pareja se casa a comienzos de 1912 cuando nace su primera hija, Ariadna (Alia), y cuando Marina

³⁵⁴Tsvietáieva 2011:13.

³⁵⁵Karlinsky 1989:22.

publica su segundo libro *Linterna Mágica*. Años más tarde dirá ella que sus dos primeros libros, en realidad, constituyen uno solo, como expresión de sus sentimientos más líricos. Su tercer poemario, *Poemas juveniles (1913-1915)* –si excluimos la publicación de *Extractos de dos libros*, una antología que ella mismo realizó de sus dos primeras publicaciones– permanecerá inédito hasta 1976, y supone, tras la muerte del padre, la entrada de la autora en el mundo de los adultos, un mundo de total independencia y libertad. Entretanto, en 1914, había conocido a Sofía Parnok, poeta y crítica de arte, siete años mayor que ella, con la que mantendrá una relación amorosa tormentosa y conflictiva. El resultado de esta experiencia lleva el nombre de *Amiga*. Poco antes de su ruptura con Parnok, Tsvietáieva conoce a Ósip Mandelstam, con quien también entablará una amistad amorosa que le inspirará su nuevo y primer libro de madurez: *Verstas* (1916). El poemario está compuesto por tres ciclos: *Poemas para Blok*, *Poemas para Ajmátova* y *Poemas sobre Moscú* (surgido de los paseos nocturnos con Mandelstam), e incluye también gran parte del ciclo *Insomnio*.

Entre 1917 y 1918, cuando esperaba a su segunda hija Irina, escribe el ciclo *Poemas a mi hija* que formará parte del libro *Psique*. Y mientras Marina canta a su hija: *El Kremlin es tuyo desde tu nacimiento/Duerme, primogénita luminosa y terrible*,³⁵⁶ Alia, ese mismo año, nos ofrece la siguiente descripción de su madre: “Mi madre es muy extraña. Mi madre no se parece en nada a una madre. Las madres siempre admiran a sus hijos y a los niños en general, pero a Marina no le gustan los niños pequeños. Su pelo es castaño claro, rizado por los lados. Tiene los ojos verdes, la nariz aguileña y los labios de color rosado...Mi madre es triste, rápida; le gusta la Poesía y la Música. Escribe versos...Se enfada y ama...A veces anda como si estuviera perdida y, de pronto, parece como si despertara: se pone a hablar y luego otra vez es como si se marchara a alguna parte”³⁵⁷.

Con el estallido la Revolución Bolchevique, el marido de Marina se alista en el Ejército Blanco, permaneciendo hasta 1920 en paradero desconocido. Ella, por su parte, rechaza la revolución, posición que se basa tanto en su sentimiento moral que la lleva a tomar parte, apoyar o defender a los más débiles (una característica que en un cierto sentido comparte con la poeta inglesa Charlotte Mew) como en su entendimiento del oficio poético, que es una verdad y un fin en sí mismo. Para ella, el poeta no vive en el ahora, sino en el siempre, no en la historia

³⁵⁶Tsvietáieva 2009: 74.

³⁵⁷Efron 2009:60.

sino en el tiempo³⁵⁸. Por otro lado, ignorar o no reconocer la existencia de un universo que no le guste (político en general o revolucionario), no significa quedarse de brazos cruzados: horrorizada por el asesinato de la familia imperial, escribe una serie de poemas que posteriormente pasaran a formar parte de *El campo de los cisnes*. (1917-1920). Sus experiencias de típica empleada burocrática en el Archivo para las Nacionalidades a las órdenes de Stalin, quedan reflejadas en los diarios *Octubre en el vagón de un tren* y *Mis servicios* que no vieron la luz hasta la época de la Perestroika, y que hoy ya han sido editados en varios países bajo el título de *Indicios terrestres*. En ellos, Tsvietáieva muestra la cara más despiadada de la guerra y de la historia, su historia vivida con toda su ambivalencia y marcada por la escasez y la pobreza. Como bien se sabe, la poeta decidió quedarse sola en Moscú con sus dos hijas, Ariadna, de cinco años, e Irina, de pocos meses. Fueron años trágicos, sin medios de subsistencia. Tsvietáieva tuvo que vender sus cosas para alimentar a sus hijas y aun así Ariadna enfermó de fiebre tifoidea por lo que se vio obligada a enviar a la pequeña Irina a un internado donde pronto moriría. En noviembre de 1917, en un tren que la llevaba de Moscú a Crimea oye recitar a un soldado un poema con el que queda fascinada y decide ir en busca de su autor, que resultó ser Pavel Antolski, poeta y actor del Tercer Estudio, taller experimental de teatro. Así pues, entregada a su nueva pasión por el teatro, escribe entre 1917 y 1919 seis piezas teatrales (*La nevasca*, *Fortuna*, *La aventura*, *El ángel pétreo*, *Valet de corazones*) que nunca fueron llevadas a escena y entre las que destaca *El fin de Casanova* (*Fénix*). Antes de partir para el exilio, entre 1920 y 1922, escribe tres poemas épicos: el *Zar-doncella*, *Callejuelas* y *El muchacho*, inspirados en los relatos folclóricos rusos; en ellos, Tsvietáieva manifiesta su amplio dominio del lenguaje coloquial campesino.

Cuando sale de Rusia tiene veinte nueve años, y pasará los siguientes diecisiete viviendo como emigrante. Será un periodo literariamente brillante y fecundo, pero también de honda insatisfacción, pobreza y soledad. En mayo de 1922, tras conocer que su marido estudia en Praga a donde ha huido tras la derrota del Ejército Blanco, Marina se establece por un breve tiempo con su hija Alia en Berlín donde se enterará de las muertes de Blok, Jlébnikov, del fusilamiento de Gumiliov y del supuesto suicidio de Ajmátova, y donde publicará *La separación*, *El oficio*, *Psique* y el poema *Sobre un caballo rojo*. Una de las razones por su estancia en la capital alemana residía en el hecho de que en esa época allí residían más de 100.000 rusos y había

³⁵⁸Tsvietáieva 2002:18.

cerca de noventa editoriales rusas³⁵⁹. En esta atmosfera peculiar y propicia para la creatividad, Tsvietáieva se convirtió muy pronto en una de las celebridades literarias más famosas, entablado amistad con otros grandes escritores y, sobre todo, con Andréi Bely y Boris Pasternak. Se traslada, sin embargo, en agosto del mismo año a Praga, donde el nuevo gobierno del presidente Tomáš Masaryk respaldaba de manera significativa a los exiliados rusos cualquiera que fuera su ideología política. Así pues, además de la beca de estudios universitarios concedida a su marido, que a la sazón estudiaba sociología y ciencias políticas en la Universidad Carolina de Praga, el gobierno checo otorgó a Tsvietáieva una pequeña ayuda económica que continuó recibiendo cuando dejó Praga para establecerse en París. Sin embargo, no pudieron permitirse más que una vivienda de alquiler miserable a las afueras de Praga, por lo que la poeta se sentirá otra vez marginada y excluida de los círculos literarios de la capital. En Praga publica *Oficio y Psique* junto con sus cuatro piezas de teatro escritas antes del exilio: *La nevasca*, *Fortuna*, *La aventura* y *El Fénix*; escribe *El poema de la montaña* y *El poema del fin*, inspirados en la relación que tuvo con un ex oficial militar, Konstantin Rodzevich, y el cuento en verso *El flautista de Hamelín*. En febrero de 1925 nace su hijo Gueorgi, apodado cariñosamente Mur, un niño difícil, exigente y revoltoso, pero al que Marina quería casi con obsesión. Cabe destacar también la amistad que Tsvietáieva entabló en Praga con Anna Tesková (1872-1954) – traductora, educadora y directora de la Unión Checo-Rusa– a quien dedicará su ciclo de poemas *Árboles*.³⁶⁰

En octubre de 1925, con el pretexto de un recital en París, Marina viaja a Francia, en donde permanece catorce años. A diferencia del checoslovaco, el gobierno francés ofrecía solamente hospitalidad: a los extranjeros y tenían prohibido trabajar por un salario fijo, salvo por colaboraciones ocasionales o trabajos en algunas grandes fábricas³⁶¹, por lo que su familia se vio de nuevo sometida a la exclusión, la penuria y la privación. Escribe a Tesková una semana después de haberse establecido en un barrio obrero gris: “Il quartiere in cui viviamo è orribile: pare uscito dal romanzo d’appendice *I bassifondi di Londra*. Un canale putrescente, il cielo nascosto dalle ciminiere, eterna fuliggine, eterno sferragliamento (degli autocarri),” y en otra carta que envía un par de meses más tarde: “Vivo molto male, siamo accalcati in quattro in

³⁵⁹Karlinsky 1989:139.

³⁶⁰El libro “*Cartas a Anna Tesková*” fue publicado por primera vez en Praga en 1969. Además de 138 cartas de Tsvietáieva, el libro también contiene varios documentos relacionados, incluidas las actas de los interrogatorios a Tsvetaeva por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia.

³⁶¹Karlinsky 1989:179.

una stanza, e non riesco assolutamente a scrivere»³⁶². En París, pese a todo, escribe el *Poema de la escalera* y el *Poema del aire*, ambos notablemente influidos por su correspondencia con Boris Pasternak y el célebre poeta alemán Rainer Maria Rilke, los ciclos a la muerte de Mayakovski, Volóshin, Biely y Kusmín, el ciclo *A Pushkin*, *Versos a mi hijo* y el ciclo *Poemas al huérfano*. Termina también las obras en prosa como *El arte a la luz de la conciencia*, *Mi Pushkin*, *Carta a la amazona* y *Mi madre y la música*. En mayo de 1927 acaba *Después de Rusia*, el último gran libro de poemas que será publicado a lo largo de su vida y considerado por los especialistas como el mejor de todos sus poemarios. Sin embargo, quedaron inéditos el poemario *El campo de los cisnes* y su diario *Indicios terrestres*, rechazados ambos por los monárquicos y por los radicales. Aunque buena parte de su creación poética elogiaba al zar y al Ejército Blanco, los escritores de la comunidad *émigrée* (encabezados por Bunin y Gippius) le dieron la espalda, principalmente porque consideraban su poesía no suficientemente antisoviética y su crítica al régimen comunista muy vaga. No obstante, los verdaderos motivos del ostracismo y el rechazo que sufrió habría que buscarlos en sus alabanzas públicas a Mayakovski —ella fue la primera que lo tradujo al francés— y en el apoyo incondicional que mostraba su marido al Régimen Soviético. Ya durante su estancia en Checoslovaquia, Serguéi Efrón, junto a Piotr Suvchinski y Dmitrii Svatopolk Mirski³⁶³ comenzaron a publicar una nueva revista, *Verstas*, donde aparecían autores soviéticos y se criticaban las ideas *derechistas* de los escritores exiliados. Solo tres números vieron la luz, lo que no impidió el rechazo que padecieron él y su esposa a su llegada a París. Al poco tiempo, se vio acusado de hacer apología de la Revolución Bolchevique, lo que acrecentó sus deseos de volver a Rusia. Después de esperar largo tiempo, Serguéi recibe el ansiado permiso para regresar a su patria, con la condición de que trabaje como agente de los servicios soviéticos en el extranjero. En 1937, en Lausana, el asesinato del agente soviético Ignacio Reiss-Poretski coincide con su desaparición repentina. Cuando la policía más tarde registra la casa de Tsvietáieva en París y la interroga, su marido ya había huido a la Unión Soviética a través de España. Ariadna, a la que su padre ya había ganado para su causa, ya había regresado a Moscú.

A partir de los años treinta, Tsvietáieva escribe algunos poemas largos valiosos: *Enviado del mar*, *Tentativa de habitación*, *Verano*, *Carta de año nuevo*, *Poema sobre la familia del Zar*. Entre 1938-

³⁶²Ibíd., p. 180.

³⁶³Piotr Suvchinski (1892-1985), fue un musicólogo y crítico ucraniano, editor de la revista musical *Música contemporánea* y amigo de Ígor Stravinski. El príncipe Dmitri Svatopolk Mirski (1890-1939) fue un historiador político y literario que promovió el conocimiento y las traducciones de la literatura rusa en Gran Bretaña y de la literatura inglesa en la Unión Soviética. Mientras enseñaba la literatura rusa en la Universidad de Londres, publicó su estudio *Historia de la literatura rusa: desde sus inicios hasta 1900*, que sigue siendo un libro fundamental escrito en inglés sobre la literatura rusa clásica.

1939 escribe también el famoso *Ciclo de poemas a Checoslovaquia*, donde describe con desgarró su indignación contra la ocupación que estaban llevando a cabo las tropas alemanas. Después de 1939 prácticamente ya no escribe. Finalmente, el 19 de junio de 1939, cediendo a las presiones de su familia, Tsvietáieva y su hijo Mur se embarcan hacia Leningrado, desde donde continuarán hasta Moscú. A su llegada se entera de que su hermana Anastasia ha sido deportada a un campo de concentración, el destino que, un mes más tarde, correrá su hija Alia que será condenada a trabajos forzados y que, por malos tratos, perderá al niño que estaba esperando. Su marido, considerado un traidor, será también arrestado y fusilado en julio de 1941. No se sabe con certeza si Tsvietáieva llegó a enterarse de estos horribles sucesos durante el poco tiempo que le quedó de vida.

Desde su llegada a Moscú tuvo que ganarse la vida como traductora, viéndose privada de cualquier otro medio para sustentar a su hijo. Como una exiliada anti-soviética y mujer de un agente soviético, para la comunidad de escritores era un caso a evitar. Su hermanastra Valeria se niega a ayudarla, los viejos amigos y admiradores de su obra, Ilya Ehrenburg, Nikolái Aseev e Pável Antokolski se sentían avergonzados, incómodos o evasivos en su presencia, Pasternak por lo menos logra que le confíen traducciones de poetas polacos, alemanes y hasta españoles. Se dice que la guerra la sorprendió mientras traducía a García Lorca.

En agosto de 1941 acepta ser evacuada con su hijo y un grupo de escritores hacia la República Socialista Tártara. Los escritores que en aquel entonces se consideraban de mayor rango fueron instalados en el pueblo de Chistopol, donde las condiciones de vida fueron menos severas y donde se preveía la construcción de un comedor comunal; Marina y su hijo, al contrario, fueron enviados a la pequeña ciudad de Yelábuga. Poco después de serle denegada su petición de trabajo como friegaplatos en el comedor de los escritores de Chistopol, aparece ahorcada en la casa que le había ofrecido una humilde familia de campesinos. Era el 31 de agosto de 1941. Junto a ella aparecieron dos cartas; una dirigida a las autoridades que desapareció misteriosamente, y la segunda, dirigida a su hijo, donde describe que se encontraba en una situación sin salida. Se desconoce el lugar preciso del cementerio donde fue enterrada: cuando Anastasia Tsvietáieva tornó a Yelábuga en 1960, fue escogido un puesto donde ella colocó una cruz de madera en memoria de su hermana. Su hijo Mur, enviado como interno a una escuela para hijos de padres enemigos de la patria, se alistará luego en el ejército e irá al frente, donde morirá, parece ser que en 1944. La hija Ariadna sobrevive y resiste los

ocho años de reeducación por el trabajo. En 1948, al cumplir su condena, es liberada, para meses después ser arrestada otra vez y sentenciada de por vida a residir en un campo en el norte de Rusia. Justo después de su rehabilitación, en junio de 1955, Ariadna comienza a establecer contacto con familiares y amigos de su madre, escritores contemporáneos, editores, redactores, todos aquellos que pudieran tener conocimiento del paradero de los papeles de su madre. Tsvietáieva, antes de volver a Moscú había depositado en un instituto literario de Suiza algunas carpetas con escritos que podían poner en peligro a la familia, lo demás quedó desparramado en casas de amigos, o de gente que fue amiga y se volvió enemiga, o que le negó el acceso por miedo a comprometerse. Ariadna hurgó las señas de redacciones de Moscú, Berlín, Belgrado, Praga, París, y se informó de ediciones difícilmente localizables y textos publicados en revistas y periódicos inexistentes desde hacía décadas. Gracias a su metódica y sacrificada actividad, el cuerpo de la obra quedó completo, salvo algunas astillas menores. Asimismo, dedicó gran parte de los últimos veinte años de su vida a la recopilación de memorias sobre su madre que se publicaron por primera vez en la URSS en 1988. Antes de morir en 1975, Anastasia también entregó en custodia a un instituto de literatura soviético varias carpetas que consideró inconveniente dar a conocer antes del año 2000.

3.2.2. La producción poética

Aunque Marina Ivanovna Tsvietáieva es reconocida hoy en día como una de las poetisas más originales del siglo XX, su reputación entre los críticos y lectores no siempre ha sido buena. La crítica moderna coincide sustancialmente en señalar que una parte del fracaso en promocionar su trabajo durante su vida radica en el hecho de que nunca perteneció a ningún movimiento poético e político reconocido y que no tenía colegas de profesión ni discípulos tanto en su país como en el exilio³⁶⁴. Si bien su trabajo desafía cualquier categorización, la temática de su obra literaria gira principalmente en torno al amor, sobre todo al “amor de amantes, amor adúltero y lésbico”³⁶⁵, al aislamiento del individuo en un mundo desarraigado y a la tensión entre las emociones íntimas de las mujeres y el papel que deben desempeñar en la sociedad. Toda su vida se identificaba con la figura del diablo, que se volvió con el tiempo el componente principal de su mundo espiritual y en el cual se reúnen las características principales de su

³⁶⁴Ariadna Tsvietáieva escribe en sus memorias que, entre las circunstancias que más la importunaban, enojaban, defraudaban o la hacían sufrir estaba la barrera lingüística que la separaba de su entorno (Véase Efron 2009:175). En cuanto a la crítica, basta leer la página que Mirski dedicó a Tsvietáieva en su célebre *Historia de la literatura rusa*. Aunque aprecia su cadencia rítmica y su voz inconfundible, define su prosa como descuidada, pretenciosa, histérica, la peor prosa que se haya jamás escrito en lengua rusa (véase Mirski 1995:438-9).

³⁶⁵Chlupačova 2003:54.

carácter: el orgullo, el desprecio, el autoritarismo, la homosexualidad, todo lo cual chocaba constantemente con su maternidad, la maldad, la espontaneidad, etc. Asimismo y según su entendimiento, todos los poetas representan una especie de principio demoníaco, o como dice en su poema *Cazador de ratas*, están с демонами в родстве (emparentados con demonios), por lo que se caracterizan por la transgresión, la capacidad de trascender, sobrepasar los límites y por un talento capaz de expresar todas estas desviaciones. Tsvietáieva se sirve también de otros personajes imaginarios: mujeres de las clases más bajas de Moscú, personajes de folclore, de la historia de Rusia, incluso de personajes de la Biblia y mujeres de la mitología clásica. Estas últimas actúan como mediadoras entre la esfera espiritual y física, como una elaborada máscara poética: la adivina Sibila que se mueve entre lo tangible y transcendental representando la independencia de la voz poética; Fedra, que enfatiza lo físico y la pasión carnal; Eurídice, del inframundo; Ariadna, Ofelia etc.³⁶⁶ Fue una gran admiradora y concedora de la poesía romántica alemana, fuertemente influenciada por las lecturas de Goethe, Heine, Hölderlin, Wilhelm Hauff y Rainer Maria Rilke. En cuanto a la literatura francesa, sus preferencias fueron más peculiares; sus héroes, sean verdaderos o imaginarios, son ultrarrománticos, valientes y adolescentes, y se quedarán con ella mucho tiempo después de su juventud. Ocupan un puesto particular Edmond Rostand, Napoleón I, Sarah Bernhardt y Marie Bashkirtseff. Además, su idea de la rebeldía fue muy individualista. Tsvietáieva prefería a los que se elevaban por encima de la multitud y que, luego, serán vencidos por la mediocridad (en este grupo se encuentran personajes como Juana de Arco, Byron o el líder del motín campesino Pugachov tal como es descrito en *La hija del capitán* de Pushkin. Los críticos también señalan que la visión del mundo que Tsvietáieva ofrece en sus escritos es una de las más personales que jamás se hayan encontrado en la literatura. La autora misma en *El poeta y el tiempo* afirma que “Creation is succession and graduality. Chronology is a key to understanding. All those who hadn’t read all my works...haven’t got the right to criticise me”³⁶⁷. Este maximalismo categórico de una autora tan exigente podría, probablemente, justificar la existencia de exhaustivas biografías de Tsvietáieva la cantidad de las cuales contrasta considerablemente con el número de libros de crítica específicos de su obra.

Igualmente peculiar y complicado es su lenguaje poético; Tsvietáieva yuxtapone palabras de diferentes registros semánticos, utiliza arcaísmos, vulgarismos, neologismos y la elipsis especialmente de verbos y pronombres (en vez del verbo pone una pausa gráfica, guion o

³⁶⁶Ruutu 2006:28.

³⁶⁷Preface to Cvetaeva, *Lettera all’Amazzone*, p. 19.

raya), que logran el efecto de intensificar los sentimientos expresados. No deja jamás de jugar con las palabras creando complicadas cadenas asociativas a partir de malentendidos intencionados o de desplazamientos de los acentos³⁶⁸. También encontramos un empleo abundante de la hipérbole, del paralelismo semántico y de la agrupación de múltiples imágenes en torno a una idea central. El lector se ve obligado a interesarse por la lengua, su estructura fonemática y morfemática, se ve obligado a pensar en términos lingüísticos, seguir la etimología y la sintaxis, llena de anacolutos y paréntesis. Su ritmo preferido es trocaico (se destaca por tener una sílaba larga que va seguida por una breve), el principal ritmo del folclore ruso. El interés por la poesía popular se manifiesta en sus obras sobre todo en imitar las canciones con estribillo, explorar los temas y motivos conocidos, y en emplear el género folclórico conocido como *причитание* (lamento). Estos lamentos populares, cantados por mujeres, fueron unas improvisaciones lírico-dramáticas en verso que cantaban, recitaban o voceaban las lloronas o plañideras (*вопленица* en ruso). Un ejemplo de tales lamentaciones las encontramos en la elegía *Carta de año nuevo* dedicada a Rainer María Rilke. A menudo sus poemas entablan un dialogo imaginario; la voz poética busca incesantemente un interlocutor, dirigiéndose a alguien, a un amante real, o bien a un hombre cualquiera a quien llama amado o amante, pero que nunca existió (Blok, Pasternak o Rilke). Estos diálogos suelen ser apasionados, agitados, patéticos, marcados por el tono dominante de la protagonista que se apodera casi sin piedad de su interlocutor³⁶⁹. Cada uno de los recursos mencionados incrementa la originalidad de los versos de Tsvietáieva haciendo que sus poemas en la traducción parezcan “less emphatic, less loudly-spoken, less violent, often less jolting and disturbing than the Russian originals”³⁷⁰.

Como escritora muy prolífica, Tsvietáieva vivía en una especie de fiebre creativa, escribiendo, a veces, hasta más de un poema al día. Sus temas y preocupaciones también fueron muchos y variados: desde los primeros versos revolucionarios en los que admiraba todo lo que era excepcional y heroico, rechazando lo ordinario, lo cotidiano y lo trivial, hasta la poesía filosófica que Tsvietáieva escribía en la cumbre de su madurez creativa y que recogió en *Después de Rusia*. En esta última etapa, básicamente debida a nuevas lecturas, los héroes románticos y contemporáneos se sustituyen por los héroes y heroínas de la *Iliada*, mitología griega y de Shakespeare cuya tragedia *Hamlet* será radicalmente revisada. Aunque una lectura

³⁶⁸En la lengua rusa no se emplea el acento ortográfico lo que hace difícil, sobre todo en la lectura, determinar en qué sílaba de la palabra recae, de modo que el cambio del acento tónico puede cambiar el significado de la palabra.

³⁶⁹Chlupačova 2003:68.

³⁷⁰MTSSP: p. 123.

lineal y fácil de su obra resulta imposible, con el fin de realizar un recorrido cronológico y analizar el desarrollo progresivo de su lírica, resulta conveniente, ante todo, tratar los temas más frecuentes que en cada poemario suyo actúan como elemento unificador o leitmotiv. Por tanto, en sus dos primeros libros de versos: *Álbum de la tarde* (1910) y *Linterna mágica* (1912), encontramos la fascinación de la joven autora por la muerte temprana (especialmente de una persona de talento), la atmósfera de la guardería y del cuento de hadas, y cierta resistencia a entrar en el mundo adulto. Su fascinación por el mundo de la infancia, del cual uno puede ser expulsado en cualquier momento, no debe considerarse como una expresión de inmadurez, sino de la “lucidez con que desde sus primeros versos había visto la oposición entre su mundo de intimidad radical y armonía liberadora y la inaceptable ceguera de la exterioridad, limitación y monotonía del de los adultos”³⁷¹. El primer poemario fue reseñado por cuatro de las más importantes figuras del mundo literario de la época: Voloshin, Gumilov, Briúsov y Mariette Shaginián (escritora y amiga del compositor Serguéi Rajmáninov)³⁷² recibiendo una entusiasta acogida, mientras que el segundo no tuvo el mismo éxito, principalmente porque fue considerado, en cuanto a los temas, como una repetición del primero. Probablemente por esta razón, Tsvietáieva, en su tercer poemario *Poemas juveniles*, escrito entre 1913 y 1915 y publicado en Occidente en 1976, abandona el tema de la infancia y del miedo a la muerte, expresando una serena aceptación de la misma como parte importante de la vida. Pese a que en algunas líricas la protagonista describe su propio entierro o habla de su futura tumba, el tono general del poemario es positivo y está impregnado de optimismo³⁷³. Tsvietáieva incluye en él un largo poema narrativo, *Hechicero*, dedicado a su hija Asia, y el ciclo de diecisiete poemas *Amiga* dedicado a Sofía Parnok.

En 1916 termina *Leguas* (también conocido como *Leguas I*), considerado uno de sus mejores poemarios, que no será publicado hasta 1921. En él Tsvietáieva manifiesta sus inquietudes innovadoras y experimentales, abandona los temas íntimos replazándolos por poemas escritos al estilo de baladas populares o de canciones del siglo XVII, basadas en hechos históricos como *El falso Demetrio* y su princesa polaca Marina Mnishek³⁷⁴. En *Leguas*, Tsvietáieva se sirve por primera vez de personas o máscaras poéticas para expresar su drama

³⁷¹Tsvietáieva 2009:12.

³⁷²Según Karlinsky, Shaginián, que más tarde se volvió una ferviente seguidora de Stalin, eliminó luego todas sus críticas favorables con respecto a Tsvietáieva y hasta la eliminó de su memoria. Véase Karlinsky 1989:45.

³⁷³Karlinsky 1989:62.

³⁷⁴Se trata de la historia de un monje llamado Grigori Otrépiev (1581-1606) que se hizo pasar por Dimitri Ivanovich, hijo menor de Ivan El Terrible con el fin de reclamar el trono de Rusia. Tomó la mano de la noble polaca, Marina Mnishek y en junio de 1605 se coronó con el nombre de Dimitri II tras depositar a Borís Godunov. Su reino duró unos diez meses.

personal. Así, por ejemplo, presta su voz a una apasionada mujer de Moscú de la clase baja permitiéndole utilizar el lenguaje coloquial y conversacional que se convertirá en su recurso estilístico por excelencia. Encontramos aquí también declaraciones patrióticas a raíz de la Primera Guerra Mundial, cuadros de la Rusia prerrevolucionaria o composiciones que se revelaban tópicos religiosos como el de la Sagrada Familia. *Leguas II*, dedicado a Anna Ajmátova, representa el escape del presente hacia el pasado, precisamente hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Descrito como perteneciente a la "segunda ola del romanticismo tsvetáeviano"³⁷⁵, *Leguas II* es el resultado de nuevas inspiraciones literarias (Manon Lescaut, Cagliostro, Casanova) y de su interés por el teatro. En 1919 Tsvietáieva escribe también un ciclo de once poemas dedicado a la actriz de teatro Sofía Holliday con la que mantuvo una amistad intensa y a la cual, en 1936, dedicará su novela *El relato de Sóniechka*.

Los poemas narrativos de principio de los años veinte –*El zar-doncella*, *Sobre un caballo rojo*, *El muchacho*, *Callejuelas*– emplean los motivos del folclore nacional en sus argumentos, su lenguaje y sus imágenes. *El Zar-doncella* es una repetición del mundialmente conocido relato en el que se narra el deseo amoroso de una malvada madrastra por su maduro hijo, que recuerda el tema de Fedra tan prominente en su lírica. *El muchacho*, dedicado a Boris Pasternak, es una adaptación del cuento popular *El vampiro bailarín*, recopilado por Alexandr Afanásiev y publicado junto con *El zar-doncella en Cuentos de hadas rusos*, que narra la historia de la doncella aldeana Maroussia, que se enamora de un vampiro; la originalidad del poema reside sobre todo en la segunda parte del poema en la que Tsvietáieva se aleja de la versión folclórica ofreciendo su propio final de esta insólita historia de amor. *Sobre un caballo rojo*, dedicado a Anna Ajmátova, es un poema en el cual un caballo, motivo extraído también del folclore, resulta ser la inspiración que el poeta llama genio. *Callejuelas* es una meditación sobre el oficio poético y el destino de Rusia, parcialmente basado en el poema épico sobre Dobrynya Nikitich y la hechicera María Ignyatevna o Marinka³⁷⁶. Para Karlinsky se trata de una obra de gran virtuosismo lingüístico, mientras que la misma Tsvietáieva la define en una carta como un cuento sobre la última tentación³⁷⁷.

³⁷⁵Karlinsky 1989:187.

³⁷⁶Dobrynya Nikitich, representante de la clase noble de guerreros y matador de dragones, es una de las figuras más populares después de Ilya Murometz de la época de Rus de Kiev. La hechicera Marinka a menudo es paragonada con la anteriormente mencionada princesa polaca Marina Mnishek.

³⁷⁷Karlinsky 1989:123.

El siguiente poemario, *El Campo de los cisnes* (1917-1920), pudo salir a la luz solo en 1957 en Múnich. La obra, que en castellano es a veces traducida como *El canto de los cisnes*, podría interpretarse por analogía como el último canto que se atribuye al cisne antes de morir, dado que el tema de la mayor parte de poemas es la disolución gradual del Ejército Blanco, comparado por Tsvietáieva con una bandada de cisnes, y su consecuente derrota por un rebaño, caótico, desorganizado y masivo de los Rojos, comparado con cuervos sanguinarios. Asimismo, en algunos poemas encontramos ecos de la épica medieval rusa al estilo de *Las huestes del príncipe Igor* y de *Zadonschina*. En las obras escritas entre 1922 y 1923 (*Poemas a Blok*, *Separación*, *Psique*) Tsvietáieva saca a relucir poemas muy similares a los que incluyó en sus volúmenes de *Leguas I*, pero con una temática menos especializada: escribe sobre su propia familia, incluye poemas al estilo de baladas populares o hace alusiones a figuras de la gran cultura mundial, como Don Juan o Paganini.

Tras su exilio en 1922, el arte de Tsvietáieva se vuelve mucho más profundo y maduro, lo que se observa en la heterogeneidad temática, en la sutileza y poder estilístico definido como clásico y odico³⁷⁸, y en el elemento nuevo que irrumpe en su obra: la ironía. Este cambio se observa en su obra *Oficio* compuesta por 104 poemas que tratan sobre el estudio de la mente y el espíritu, las cualidades del carácter humano, la poesía como destreza y magia, el aprendizaje, la maternidad, el júbilo, la pérdida de su país, etc. A veces toma como material argumental los grandes mitos de la civilización occidental, como San Jorge y el dragón (símbolo de la monarquía rusa), reformula los relatos bíblicos y las tragedias griegas, habla de su admiración por poetas como Blok o Ajmátova, o evoca sus recuerdos de los paisajes rusos y las festividades religiosas. Su poder innovador es más notable en el ciclo sobre el poder destructivo del amor erótico *Alabanza a Afrodita* y *Ventisqueros* lleno de poemas evocadores, cantos mágicos y dicción coloquial³⁷⁹. *Después de Rusia* fue su último libro de poemas, publicado en 1928, y considerado por la crítica como su obra maestra. Buena parte del mismo refleja los sentimientos más profundos que la poeta experimentó por Boris Pasternak (el principal protagonista del poemario), Abraham Vishniak, Aleksandr Bakhrakh y Constantin Rodzevich. A Pasternak están dedicados: el ciclo *Hilos* compuesto por diez poemas y una de las mejores poemas de Tsvietáieva *Distancia: millas y millas...*, a Vishniak las ocho poemas que abren la colección y llevan por título *Indicios terrestres*, mientras que el destinatario de *La ora del alma* y *Minuto* es Bakhrakh. Dos de sus más importantes poemas *El poema de la montaña* y *El*

³⁷⁸Ibíd., p. 189.

³⁷⁹Dupret: *Marina Ivánovna Tsvietáieva*, p.6

poema del fin fueron inspirados a partir de la experiencia amorosa con Constantin Rodzevich. De esos poemas la misma autora en una carta a Pasternak explica: “El poema del fin *es el dolor femenino ya desencadenado, lágrimas liberadas: yo cuando me acuesto y yo cuando me levanto*. El poema de la montaña *es la montaña vista desde otra montaña*. El poema del fin *es una montaña encima de mí, yo estoy debajo*”³⁸⁰.

Los demás versos de su último poemario aluden a Hamlet, Fedra, Orfeo, Ariadna y figuras bíblicas, hablan de luchas y rivalidades, amor, naturaleza, poesía, historia, Rusia, miedos, pérdidas e insomnios. Su estilo ya ha dejado de basarse en las tradiciones folclóricas y se ha convertido en más personal, empleando una sintaxis difícil, a menudo sin verbos.

Entre sus obras satíricas más representativas, en las que se observan acres ataques a la autosatisfacción de la clase media y una glorificación al héroe romántico, destacan: *El cazador de ratas* (1926), a veces traducido como *El ratonero*, donde por primera vez abandona el folclore ruso a favor de la leyenda alemana del flautista de Hamelín. La traductora Angela Livingstone, afirma que el borrador de este poema demuestra que Tsvietáieva quiso incorporar en él también el relato ruso sobre la ciudad de Kitezsh que se salvó del ataque tártaro hundiéndose en la profundidad del lago y donde sigue floreciendo hasta hoy en día³⁸¹. Sea como fuere, *El cazador de ratas* se vuelve en la pluma de Tsvietáieva una alegoría de la incompatibilidad del arte y la vida y un comentario metafórico y romántico acerca de la vida de los exiliados rusos³⁸². *El poema de la escalera* es considerado una de sus obras más universales debido a su severa crítica al progreso económico que configura una sociedad materialista. Los protagonistas principales, la escalera y varios objetos de la civilización urbana, intentan, en una atmósfera onírica y casi irreal, reconquistar su función original. La última parte propone una solución ideal a esta rebelión de la naturaleza contra la civilización: la destrucción con fuego de la cultura material, un acto violento que será sustituido por el acto de escribir.

Como ya se ha observado anteriormente, el interés de Tsvietáieva por las heroínas de la literatura griega y sus sufrimientos emocionales quedan bien patentes en su trilogía *Teseo: Ariadna, Fedra y Elena*, que debería haberse llamado *La cólera de Afrodita*, y de las que quedan terminadas *Ariadna y Fedra*. Escrito en un lenguaje fuertemente arcaizante, el poema *Ariadna*

³⁸⁰Tsvietáieva 2002:44.

³⁸¹Tsvietáieva 1999:15.

³⁸²González 1997:1236.

es una reelaboración de las aventuras del héroe del labirinto Teseo, una reelaboración en cuanto Tsvietáieva, inspirada por las lecturas de *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica* del helenista alemán Gustav Schwab (1792-1850), decidió modificar la trama para potenciar su visión filosófico-artística. De regreso a su patria tras haber matado al minotauro, Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos. Su comportamiento, en varias versiones interpretado como un gesto de traición, Tsvietáieva lo representa como un acto de heroísmo: solo así Ariadna podrá alcanzar el destino que le corresponde y acceder a una forma superior de existencia³⁸³. *Fedra* subraya la importancia de los límites físicos del cuerpo, de la pasión tortuosa y de las emociones no correspondidas representadas con imágenes brutales y dolorosas. Asimismo, sigue la línea de las voces líricas fuertes, presentes en la poesía de Tsvietáieva, que se dirigen a un hombre más débil³⁸⁴.

De todos los lugares donde Tsvietáieva vivió durante su exilio, Praga fue el lugar donde se sintió más inspirada y feliz. Lo confirman sus poemas, como los anteriormente mencionados *El poema del fin* y *El poema de la montaña*, así como un ingente número de cartas que escribió a Anna Tesková. Por tanto, no debe sorprendernos que la ocupación alemana de Checoslovaquia en octubre de 1938 provocara en ella un intenso dolor y consternación y diera como resultado dos largos ciclos *Versos a Chequia* escritos en 1939. Sirviéndose de los símbolos de la cultura checa –uno en particular es el texto del himno nacional checo ¿*Dónde está mi hogar?*–, Tsvietáieva aborda el problema de la unidad y continuidad de la cultura de un país, del papel de las minorías nacionales y de la homogeneidad étnica.

Por último y en cuanto a su labor ensayística, cabe hablar brevemente además de la adoración que Tsvietáieva, desde su infancia, sentía por el gran poeta ruso Aleksandr Pushkin (1799-1837), con el cual se identificaba y en cuya lírica encontraba su expresión literaria. Por tanto, en su ensayo *Mi Pushkin* de 1936, el poeta ruso es tratado como un contemporáneo unido al propio desarrollo de Tsvietáieva como poeta, mientras que en *Pushkin y Pugachev* de 1937, la poeta elabora una comparación entre *La hija del capitán* y sus fuentes históricas. Pushkin es también el motivo recurrente del ensayo *Natalia Goncharova* (1929), dedicado a la pintora homónima del cubo-futurismo y pariente lejana de la mujer de Pushkin, Natalia Nikolaevna. Tsvietáieva apreciaba en Goncharova su individualismo enérgico y su capacidad de estar en pie de igualdad con los hombres en el campo artístico. Pushkin reaparece también en *El arte a*

³⁸³Karlinsky 1989:218.

³⁸⁴Ruutu 2006:51.

la luz de conciencia (1932), donde Tsvietáieva interpreta su drama *Fiesta durante la plaga*. Todos estos escritos son, en cierta medida, autobiográficos, fragmentarios, dramáticos y borran las fronteras entre la prosa y la poesía³⁸⁵.

Según la crítica, el mundo poético de Tsvietáieva puede interpretarse a través de una serie de oposiciones³⁸⁶ o conceptos³⁸⁷. En cuanto a las primeras, estas se desarrollan a partir de las antinomias fundamentales definidas como verdad-no verdad, unión-no unión, conformismo-anticonformismo, actividad-pasividad y conflictividad-no conflictividad. Estas cinco invariantes, a su vez, pueden subdividirse en otras oposiciones más concretas estrechamente relacionadas con el mundo (o mundos) y personajes del universo poético tsvietáieviano. Por tanto, podemos hablar de las oposiciones como tierra-cielo, material-ideal, corpóreo-espiritual, mortal-inmortal, transitorio-eterno, imperfecto-perfecto etc. El segundo componente de la oposición constituye el mundo “auténtico”, mientras que el primero representa el mundo “no auténtico”. Dicho con otras palabras, el verdadero mundo es el mundo de la naturaleza, el mundo interno y espiritual, inventado e ideal resultado de la mitologización, el mundo que encarna los valores ideales y superiores (Espíritu, Unidad, Eternidad, Verdad, Dios). En el mundo real externo (la vida tal y como es) se rechazan los valores más nobles y se distorsionan las ideas más elevadas (la vida tal y como debería ser). Como señala Karlinsky, la oposición tierra-cielo es fundamental para entender la poesía tsvietáieviana, ya que ella siempre intentaba huir de la tierra material, del lugar de exilio y confinamiento para *fly back to her original home, to the other words of poetry, correspondence and timelessness*³⁸⁸. *Byt* y *bytie* son también dos mundos fuertemente contrastados; en términos generales, el primero representa la vida cotidiana y convencional, mientras que el segundo incluye todo lo que la trasciende, *a higher, spiritualised state of being*³⁸⁹. Esta dualidad, que en inglés se podría aproximadamente traducir como *Life* y *Being*, es tan intrínseca a su naturaleza que el príncipe Sergei Volkonsky, escritor, teórico de la danza, ex director de los Teatros Imperiales y, hasta su muerte en 1939, gran amigo de la poeta, escribió un libro en su honor titulado *Byt i bytie*. En cuanto a los conceptos, la poesía de Tsvietáieva puede considerarse como una representación del mapa del mundo poético, estrechamente relacionado con el mapa conceptual y lingüístico formado bajo la influencia de las complejas estructuras cognitivas de la mentalidad nacional. La base de su esfera conceptual

³⁸⁵Chlupačova 2003:66.

³⁸⁶Elnickaja 1990:11.

³⁸⁷Maslova 2004: 7-43.

³⁸⁸Karlinsky 1989:7.

³⁸⁹Ibid., p. 82.

está formada por los siguientes conceptos fundamentales: tiempo, espacio, color, amor, separación, muerte, sueño, familia, fuego, casa, cisne, caballo, etc³⁹⁰.

El análisis de la obra poética tsvietáieviana en términos de las anteriormente mencionadas oposiciones nos permite concluir que su visión del mundo es dualista, lo que permite explicar ciertas peculiaridades de su técnica, como, por ejemplo, la naturaleza andrógina de su protagonista lírico. La androginia es consistente con esta visión porque se apoya en una serie de antítesis dicotómicas que intentan encontrar medios para generar pares dicotómicos. Por esta razón, Tsvietáieva creó un mundo intermedio, un lugar de encuentro de todos los opuestos y un terreno común de todas las antítesis. Este "cruce de caminos", definido por la poeta como el mundo del alma, vuelve a ser la tierra natal de sus personajes líricos, que, pese a haber nacido en un mundo gobernado por la dicotomía, no pueden separarse de sus calidades dicotómicas. La lista de estos personajes incluye la andrógina Antíope, Artemis, el zar-doncella, la valquiria Brunilda, y numerosas otras doncellas-zares, amazonas y escuderas. Sybilla, Fedra y Eurídice son también figuras femeninas importantes que en las obras de Tsvietáieva se convierten en una base común de lucha entre las fuerzas terrenales y celestiales. Dicotómicos son también sus personajes masculinos como el bíblico Lázaro, y también Orfeo, que tiene permiso para entrar y salir del reino de las sombras, el zarévich del poema *Doncella-Zar*, Hipólito, de la obra dramática *Fedra*, y Napoleón II, de la obra dramática *Aguilucho*. El carácter andrógino de estos personajes Tsvietáieva lo desarrolla por medio de varias técnicas, enfatizando ciertos atributos del sexo opuesto en un determinado personaje, o jugando o eliminando completamente cualquier signo que pueda indicar el sexo del mismo. Así, sus personajes masculinos suelen tener rasgos femeninos, mientras que, para describir a sus heroínas, sus vestimentas, voces, actos presentes y pasados, utiliza elementos masculinos o se dirige a ellas utilizando las formas gramaticales masculinas³⁹¹.

También se relaciona con la teoría de la doble visión la topología de la otredad que implica tanto otro espacio como otro tiempo, así como la escisión de la voz poética que accede a esta otredad desde un espacio de pérdida. Tsvietáieva, como exiliada, necesitaba una tercera vía para dar sentido a su situación, necesitaba presentar el exilio como una condición donde la fragmentación permita una visión original³⁹². También cabe precisar su visión original del

³⁹⁰Maslova 2004:43.

³⁹¹Kroth 1979:566-568.

³⁹²Stock 2001:769.

lenguaje, la que le permite aumentar el poder de descubrir y transformar la realidad, precisamente en la medida en que se usa metafóricamente para reescribir el mundo.

Los ejemplos más emblemáticos del intento de unir los opuestos y de integrar el mundo múltiple y fragmentado los encontramos en casi todas las obras de Tsvietáieva, aunque el objetivo de este estudio es analizar sus obras menos conocidas: *Carta a la amazona*, una meditación sobre la identidad y sobre lo que significa tener voz; el *Álbum vespertino*, en el que la poeta empieza a romper con los estereotipos femeninos; el ciclo de poemas *Amiga*; y el largo poema épico *Doncella-zar*, en el que Tsvietáieva, en cierta medida, desarrolla la idea que en sus dos andróginos protagonistas principales se funde la oposición convencional entre lo masculino y lo femenino.

3.3. *Lettre à l'Amazone* (Carta a la amazona)

Carta a la amazona, publicado por primera vez en 1979 bajo el título *Mon frère féminin*, es una obra única, escrita directamente en francés, que demuestra de primera mano la maestría con la que Tsvietáieva manejaba esa lengua³⁹³. Es también una obra muy elaborada desde el punto de vista de su composición y estilo, un texto ambivalente que celebra el éxtasis erótico-lésbico como la libre expresión de la identidad personal, y expone a su vez los argumentos en favor y en contra el fenómeno del amor lésbico³⁹⁴. Asimismo, se trata de una colección de pensamientos con dos destinatarias: la primera y verdadera Sofía Parnok, y la inmediata Natalie Clifford Barney (1876-1972) en cuyo libro *Pensées d'une Amazone* Tsvietáieva probablemente se inspiró.

Barney, que nace en 1876 en el seno de una rica familia estadounidense de Ohio y se traslada a París a los veinte años, fue conocida como escritora y fundadora del salón literario más famoso de la época –*El Templo de la Amistad*– por el que pasaron las figuras artísticas e intelectuales más relevantes del momento, entre las que destacan Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar, Alice B. Toklas, Radclyffe Hall, Vita Sackville-West, Tamara de Lempicka y muchos otros. De fuerte personalidad y gran inteligencia, Barney fue una rebelde que rompió los estrictos moldes de la era victoriana. Su activa y pública vida sexual la convirtió en la más escandalosa renegada de la alta sociedad en los años veinte y, gracias a su impecable estilo, fue

³⁹³Tsvietáieva 2002:28.

³⁹⁴Chlupačova 2003:57.

bautizada con el sobrenombre de *La Amazona*. Según la crítica, la originalidad de sus obras radica, ante todo, en su defensa del “amor estéril” en contraposición con el “amor procreador”, en una sociedad enfocada a los roles tradicionales para el hombre y la mujer. Barney sostiene que: “el amor de la mujer por la mujer es una fuerza de individuación que empuja a las mujeres a expresarse, a crear y a encontrar su sitio en el espacio público, dejando atrás un condicionamiento milenar que no les ofrece otra razón de ser y de estar en la sociedad más que en la calidad de procreadoras...”³⁹⁵ En otras palabras, habla de una especie de purificación de la mujer por otra mujer con el propósito de alcanzar un estado más elevado y autosuficiente. Asimismo, Barney prefiere el tipo andrógino frente a una persona monosexual, incompleta, ya que solo este primero puede ofrecer integridad y plenitud en una unión homosexual. Para Barney, dos mujeres enamoradas crean una entidad perfecta de la que el hombre se ve excluido y rechazado porque suyos son los principios de la muerte y la violencia. Por tanto, Barney afirmará la primacía de la autocreación sobre la "fealdad de la procreación". Entre sus obras más famosas destacan: *Algunos retratos-sonetos de mujeres* (1900), *Pensamientos de una amazona* (1920), *Nuevos pensamientos de la amazona* (1939), *Recuerdos indiscretos* (1960), *Rasgos y retratos* (1963), etc. Mientras siguen abiertos los interrogantes acerca de la existencia de una posible amistad entre Tsvietáieva y Natalie Clifford Barney, lo que se sabe a ciencia cierta es que Tsvietáieva fue invitada, gracias a la iniciativa de su amiga Elena Izvolskaya,³⁹⁶ a leer su poema *Los muchachos* en una de las veladas de los viernes en la residencia de Barney. Según narrado por Izvolskaya en sus memorias, la lectura terminó en un verdadero fiasco. La razón, lo explica Burgos, se tiene que buscar sobretodo en el contenido del poema, en el que una mujer se sacrifica por salvar a una persona amada. Según Burgos, a las mujeres cuya filosofía era la homosexualidad y que rechazaban de plano cualquier tipo de relación hombre-mujer tal y como está concebida, el concepto de la mujer que ocupa siempre el lugar de sacrificio evidentemente no podía gustar³⁹⁷. Sea como fuere, aquel encuentro empujó a Tsvietáieva a escribir *Carta a la amazona*, sobre el que trabajará durante casi dos años y que terminará redactando en 1932.

Sin indicar jamás el nombre del destinatario, Tsvietáieva concibe el texto como una especie de respuesta al libro de Barney, una respuesta cuya técnica narrativa parece un juego de cambios constantes entre el género epistolar, la polémica, el diálogo dramático, la lírica y la

³⁹⁵AAVV 2005:94.

³⁹⁶Elena Izvolskaya (o Hélèn Izwolsky), hija del conocido diplomático ruso Alexander Izvolsky, fue periodista y traductora, muy relacionada con el mundo literario norteamericano y francés en París.

³⁹⁷Tsvietáieva 2008:29.

autobiografía de ficción³⁹⁸. Lo concibe también en su francés que es sorprendentemente complejo y repleto de juegos lingüísticos que obligan al lector a implicarse como parte activa de la obra, hasta el punto que, como destaca Cixous, podemos hablar de “una carta en la carta, una carta escondida en la carta, que cuenta otra historia”³⁹⁹. Esta carta-libro se abre en múltiples direcciones; al principio el lector percibe que el relato está conducido por una voz narradora que, en tono nostálgico, se prepara para contar su particular experiencia amorosa. Al continuar con la lectura, no obstante, la voz se vuelve desafiante y casi acusadora, es una voz que necesita respuestas a muchas preguntas y que, al final, rechaza firmemente el pensamiento de la amada, de la destinataria a la que renuncia por su actitud mediocre y burguesa. Cabe destacar aquí que la renuncia para Tsvietáieva ha sido siempre el motivador principal de todas sus acciones, porque, como escribe en el mismo texto, una persona necesita más esfuerzo para reprimir que a liberar su propia fuerza: “¿Qué es más difícil, retener un caballo o dejarlo correr? Puesto que el caballo que retenemos somos nosotros mismos; de las dos cosas: ¿cuál es más penosa: retenerse o dejar actuar nuestra fuerza? ¿Respirar o no respirar?”⁴⁰⁰ En otras palabras, si la actividad implica dejarse llevar, significa también pasar por el tiempo, la acción se vuelve un sinónimo de derrota y de anulación de las capacidades de uno mismo, mientras que la no-acción, el sufrimiento y la resistencia son el vehículo principal de su expresión poética. En su poema más citado, *Прокрасться* (Insinuarse), esta filosofía suya sobre la creación y la vida queda explícitamente expuesta en las siguientes líneas: “Quizás la mejor victoria sea/sobre el tiempo y la atracción/pasar sin dejar huellas,/pasar sin dejar sombra/en las paredes...”⁴⁰¹

Ya desde el principio, observamos referencias a la relación entre Tsvietáieva y Parnok camufladas bajo el deseo de la voz narrativa de encontrar y amar a otra persona más joven que un día tendrá (deseará tener) un hijo. Según Poliakova, en la relación entre Parnok y Tsvietáieva, basada en los sentimientos entre madre e hija, la mayor (Parnok) ocupaba la posición de la madre y la más joven (Tsvietáieva) la del niño pequeño y débil. Este papel que Poliakova desempeñaba, el papel de madre como amante que toma la iniciativa, será el causante principal de la ruptura de su relación amorosa en *Carta a la amazona*, ya que la joven no querrá más ser amada como hija, sino tener un hijo de la mayor para amarlo. A partir de ese momento, el niño, que fue el único capaz de conservar el amor, se convierte en el

³⁹⁸Burgin 1995:68.

³⁹⁹Tsvietáieva 2008:143.

⁴⁰⁰Ibid., p. 119-120.

⁴⁰¹Tsvietáieva 2009:122.

testimonio de los límites que esta relación sáfica supone⁴⁰². Aunque en el capítulo siguiente se hablará con más detalle sobre esta experiencia amorosa, cabe señalar que las alusiones y referencias a Parnok emergen constantemente y son más evidentes al final de la obra cuando la protagonista habla de la muerte de su amiga mayor (Parnok murió en 1933 y *Carta* fue revisada en 1934) escribiendo: “...Luego, otro día, la que en otro tiempo fue joven, se enterará en algún lugar, al otro lado de la misma tierra, de que la más entrada en años ha muerto. Al principio querrá escribir para saber. Pero, como el tiempo apremia, la carta se inmovilizará. El deseo permanecerá deseo. El “quiero saber” se volverá “quisiera”; luego “ya no quiero”. ¿De qué sirve saber si ya está muerta, puesto que también yo moriré un día?...Y valientemente, con la gran veracidad de la indiferencia: ¿Puesto que ella murió en mí –para mí– desde hace veinte años? No es necesario morir para estar muerto”⁴⁰³.

Con el propósito de facilitar la interpretación, se considera conveniente dividir la obra en pequeños fragmentos siguiendo la división hecha por la misma autora. En total se trata de treinta y siete pasajes de los cuales los más largos y significativos serán analizados a continuación.

La protagonista de la *Carta* comienza su confesión alegando que siente a su interlocutora (y en este primer pasaje es Barney la que desencadena los recuerdos de Tsvietáieva y la traslada al momento en que conoció a Parnok): “como todo ser único y, sobre todo, como todo ser único femenino”. Según Burgin, no puede haber dos escritoras más distintas que Tsvietáieva y Barney; en primer lugar, porque se distinguían en un aspecto fundamental: la visión del oficio poético y la aproximación al mismo. Tsvietáieva manifestó siempre su visión de la poesía como vía de acceso a la verdad, escribirla significa “alcanzar el ámbito en que no se miente”⁴⁰⁴. El poeta era para ella el hombre superior, siempre un fiel servidor de la creación, pero también mediador entre dos mundos: terrenal y espiritual. Ante tal visión, el talento literario de Barney se presenta como trivial y de dudosa calidad, puesto que la rica, bella y refinada heredera tuvo solo un objetivo en la vida: promover el amor sáfico espiritual y físico⁴⁰⁵, o según sus famosas palabras: *My only books/were women’s looks*⁴⁰⁶. Tsvietáieva, sin embargo, más que por el talento de La amazona se quedó impresionada por su fuerte personalidad e independencia, entendida

⁴⁰²Poliakova 1983:67.

⁴⁰³Tsvietáieva 2002:139.

⁴⁰⁴Tsvietáieva 2009:13.

⁴⁰⁵Karlinsky 1989:248.

⁴⁰⁶Burgin 1995:71.

sobre todo como libertad de no deber pensar ni ocuparse de las tareas del hogar que tanto le importunaban y no le dejaban tiempo de escribir. Este rechazo obvio del papel tradicional se condensa en algunos pasajes que alaban el amor entre dos mujeres que ni la Iglesia ni el Estado tienen derecho a cuestionar “mientras bendigan y lleven a miles de jóvenes a matarse los unos a los otros”. Pero, aunque “lo que el mundo diga no tiene peso”, la Naturaleza sí que rechaza esta unión puesto que es “la única vengadora y justiciera de nuestras desviaciones físicas”. ¿Se trata del instinto materno y la procreación opuestos al amor pleno y satisfactorio, aunque infecundo? El último siempre lleva las de perder.

En cuanto al plano narrativo, constantemente interrumpido, se pueden distinguir tres personajes principales entorno a los cuales giran dos figuras mencionados directa o indirectamente. El triángulo que copa el núcleo de la narración está compuesto por una mujer joven del Norte que “no desea extranjeros en su propio cuerpo”; una mujer mayor que “no tiene necesidad de un hijo” y el hijo “que salva la causa del hombre. Y la de la humanidad”. Él hijo es al mismo tiempo “la única cosa que sobrevive al amor” y un “hueco negro” en comparación con la “blanca visión femenina” de la mujer mayor. De esta unión queda excluido el hombre, el “enemigo eternamente fecundo”, mientras que la Naturaleza se presenta como un arquetipo, un símbolo vivo de la Madre Universal⁴⁰⁷. La madre, que en el original francés es fácil confundir con el mar (cfr. *mer* y *mère*) genera una serie de metáforas y oposiciones. La más obvia es aquella entre el sólido y el líquido, tierra y mar, entre los portadores de características positivas (para Tsvietáieva siempre una montaña o un árbol) y aquellos negativos representados en la imagen del agua. Es el agua la que rodea la isla, “la tierra que no es” donde, arrastrada por la corriente del mar, llegó la cabeza de Orfeo. Esta clara alusión a la isla de Lesbos, tierra natal de la poeta griega Safo a quien los poetas helenísticos llamaban la décima Musa. No parece tanto, como sostiene Burgin, un método particular adoptado por la poeta para expresar su sentimiento anti-lésbico (puesto que no tuvo la suficiente fuerza y valentía de romper con las convenciones)⁴⁰⁸, cuanto un intento suyo de rescatar la otredad ubicándola en un lugar seguro y protegido. Teniendo en cuenta que las mujeres de Lesbos eran proverbialmente hermosas y la región era sinónimo de sofisticación en la poesía, la música, el vestido y los placeres, y que Safo fue una poeta de primera magnitud y la madre del género lírico, la idea de situar a su protagonista y a sus “hermanas femeninas” en una isla –entendida como un lugar seguro, protegido de ataques exteriores, a la cual es difícil

⁴⁰⁷Ibíd., p. 85.

⁴⁰⁸Ibíd., p. 82.

de acceder— pierde buena parte de sus connotaciones negativas. Tanto es así porque la isla fue también el lugar de exilio de quienes padecían enfermedades contagiosas, de los leprosos condenados a muerte en vida (de aquí la frase “Cofradía de leprosos” que Tsvietáieva resalta, distingue y aísla en un solo fragmento. Sin embargo, en su visión poética el exilio se presenta como una condición perpetua del poeta, una condición que duele, lastima y acaba matando, puesto que jamás se aprende a vivir serenamente con la conciencia de lo irrecuperable, pero es también un proceso constante de (re)construcción de identidades y visiones múltiples. Según Stock, Tsvietáieva trató representar el exilio como una condición en la que la fragmentación conduce a la originalidad de la visión⁴⁰⁹. En fin, dado que para Tsvietáieva la cuestión de idioma es absolutamente esencial, hasta tal punto que forzar el lenguaje convencional hasta sus límites puede considerarse su recurso preferido. Así se observa como la pronunciación en francés de la palabra isla (*l'île*), que se asemeja a la de la palabra *l'il* con significado de *él*, permite un segundo nivel de interpretación: “La isla-tierra que no es; tierra de la que no se sale, tierra que debemos amar porque estamos condenados a ella”.

Continuando con el análisis, tras el primer fragmento o pasaje comienza la descripción ficticia de lo que Tsvietáieva considera una típica relación homosexual⁴¹⁰. Las dos mujeres, la mayor y la joven, viven “felices y libres, libres de amar de corazón, sin cuerpo, de amar sin tener miedo, de amar sin hacer mal”, hasta que la más joven decide tener un hijo, es decir, una “pequeña tú”. Puesto que será imposible resistirse a la necesidad del hijo, la más joven abandonará a la otra para naufragar “en los brazos del primero que llegue”. A partir de este momento, la protagonista descubre la doble esencia de regeneración y generación, la primera entendida como reconciliación con su ser dividido y la segunda como la única manera de superar y conquistar el futuro: el hijo como prueba física de la duración del amor a través del tiempo. Sin embargo, en vez de ella nacerá “el pequeño él, mientras que la mayor buscará a otras jóvenes para olvidar su amor perdido. Luego, habrá un primer encuentro, “imprevisto e inevitable”, con heridas abiertas y arrepentimientos: la otra que “no ha olvidado nada” será invitada, en un gesto de arrogancia infinita, a casa de la joven, a ver a su marido y ella, a ver al hijo. La mayor acepta, “para hacerse daño”, para que la joven pueda continuar con su venganza; se jacta de su hijo, de su Moisés salvado de las aguas tras el baño cotidiano de higiene, del retrato vivo del marido. Le da el seno mirando de reojo cómo en la otra se despierta la envidia y otra vez, con “el pequeño torrente definitivamente contenido”, se

⁴⁰⁹Stock 2001:769.

⁴¹⁰Karlinsky 1989:251.

saludan intercambiando las habituales frases de cortesía con la promesa de volver a verse pronto. Tres años más tarde, durante un “contra-encuentro”, el destino esta vez brinda a la mayor la oportunidad de vengarse. Caminando del brazo con una morena “bien viva”, dirige primero la palabra a la joven que, perturbada por este encuentro inesperado, se dará cuenta esa misma noche del alto precio pagado por haber tenido al hijo.

En cuanto a la relación entre Tsvietáieva y Parnok, hemos observado hasta aquí una serie de discrepancias entre los hechos reales y los detalles imaginarios. En primer lugar, la joven de *Carta a la amazona* se nos presenta como una mujer inocente que cae en “la trampa del alma” de una mujer mayor “seductora, cazadora, rapaz y hasta vampiresa”, mientras que en la vida real, cuando conoció a Parnok, Tsvietáieva ya había estado casada y sido madre. Asimismo, la protagonista abandona a su amante porque es incapaz de darle un hijo, lo que no se corresponde con la realidad, puesto que fue Parnok quien abandonó a Tsvietáieva tras su romance con Mandelshtam. Resulta también interesante destacar que el periodo que siguió a esta ruptura fue para Tsvietáieva duro y convulso, marcado además por la muerte de su segunda hija Irina y la relación, supuestamente platónica, con Sofía Holiday (su hijo aún nacerá cinco años más tarde). Por último, el lector se queda impresionado ante las palabras “proféticas” finales con las que la joven describe la muerte de su ex amante: “Morirá sola, porque es demasiado orgullosa para querer a un perro [...] no quiere calor pagado, ni sonrisa prestada. No quiere ser ni vampiro, ni abuela. Ella no será nunca la pariente pobre en el festín de la juventud ajena. Ni amistad, ni estima, ni ese otro abismo que es nuestra propia bondad, ella no pondrá nada en lugar del amor”. Parnok, en todo caso, no morirá sola (sobre sus últimos días se hablará con más detalle en el siguiente apartado), pero esta visión que Tsvietáieva plantea en realidad resulta ser “an accurate prophecy of her own tragic death (suicide) – as a woman shamed, banished, cursed”⁴¹¹.

Con todo, quizás la cuestión más interesante que Tsvietáieva plantea tanto en esta obra como en gran parte de sus poemas y ensayos es la que se refiere a la creación de su propia mitología acerca de la figura de la amazona. Para algunos estudiosos de su obra, como Serena Vitale, esta fascinación por las mujeres guerreras, fuertes, viriles y andróginas (tal y como se nos presentan en *El zar-doncella* y en los versos de *Después de Rusia*) constituye una alternativa al papel

⁴¹¹Burgin 1995:79.

tradicionalmente asignado a las mujeres y un intento de reconciliar y unir los opuestos⁴¹². Otros, como Maslova, opinan que Tsvietáieva se sirve de la figura de la amazona para resaltar la fuerza y la importancia de la poesía, evidente sobre todo en su ciclo *Разлука* (Separación) en el que su protagonista lírica monta el caballo Pegaso, símbolo de la inspiración poética⁴¹³. Poliakova y Burgin, por otro lado, sostienen que la amazona está asociada al tema del amor lésbico⁴¹⁴, lo que la distingue de muchas maneras de sus hermanas intrépidas y andróginas. En general, es posible concordar con la opinión de Burgin de que esta amazona lésbica, aunque lo parezca, no es una criatura andrógina, sino algo más “powerfully attractive than ordinary, gendered earthlings”⁴¹⁵, un personaje casi extra-humano que renuncia a mantener relaciones sexuales con hombres y que incita a sus jóvenes amigas a experimentar nuevas formas de amor. Lo que sí resulta problemático, no obstante, es aceptar la tesis de que Tsvietáieva nunca pudo identificarse abiertamente con amazonas lesbianas y que, reprimiendo su verdadera naturaleza, racionalizaba su miedo “by forcing herself to believe her own myth, that love between women is a sentence to death without issue”⁴¹⁶. Aceptar esta explicación implicaría olvidar cuán compleja y transgresiva fue su percepción del arte y la vida, la poesía y la verdad, puesto que Tsvietáieva nunca dejó de experimentar su realidad de forma desmesurada. La necesidad interna de vivir el momento como un absoluto, su rechazo a domar un temperamento tan pasional y exaltado, trasciende tanto su experiencia personal como poética, de modo que ambas se alimentan recíprocamente. Aceptarla significaría también negarse a entender con qué intensidad intentó conciliar sus mundos opuestos, pues cuando cada uno de ellos se percibe con mayor intensidad, la obligaban a habitar al mismo tiempo cielo e infierno, a vivir permanentemente desgarrada. Significaría no entender a Cixous cuando escribe: “Tsvietáieva no sabe lo que dice cuando habla de hombre y mujer”⁴¹⁷, puesto que el lector de la *Carta* se enfrenta a frecuentes paseos, desplazamientos, metamorfosis y rendijas, sin saber de qué sexo, de qué género y de qué especie son los protagonistas. En este contexto, adquieren relevancia una serie de oposiciones que conducen a cuestionamientos más profundos; cuerpo-alma, espíritu-materia, tiempo-eternidad, sólido-fluido. Tsvietáieva cree plenamente en el reino espiritual del alma al cual se accede mediante la trascendencia de la labor poética, en el cual la diferencia de género desaparece completamente, junto con el propio cuerpo. Así, sus amazonas están vinculadas al alma: “jóvenes o viejas, son aquellas que parecen más alma. Las

⁴¹²Cvetaeva 1988:VIII.

⁴¹³Maslova 2004:102.

⁴¹⁴Poliakova 1983: 123.

⁴¹⁵Burgin 1995: 67.

⁴¹⁶Ibíd., p. 68.

⁴¹⁷Tsvietáieva 2002:142.

demás parecen cuerpos, *no lo son*, no son así, o lo son de una forma pasajera”, son blancas visiones incapaces de hacer el mal. El verdadero mundo es el mundo de la naturaleza, el mundo interno y espiritual, inventado e idealizado, alejado de lo corriente y lo vulgar, plasmado en mitos: “Los amantes no tienen hijos. Sí, pero mueren. Todos. Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, Aquiles y la Amazona, Sigfrido y Brunilda.” La naturaleza también, espiritualizada y divinizada, está dotada de alma y las almas se funden y confunden, sustituyéndose en ocasiones. En cuanto al tiempo, su flujo perpetuo genera el encuentro de dos almas en un espacio delimitado: la otra, la mayor, “la eterna aislada” se convierte para la joven en la isla, “la tierra de la que no se sale” porque “estamos condenados a ella”. La más joven se siente extraviada porque es incapaz de encontrar su propio reflejo en esta “blanca visión sin cuerpo” asociada con el proceso de transformación de lo espiritual en lo material. En esta existencia orgánica Tsvietáieva observa los síntomas del paso del tiempo, la muerte en sí, recogiendo a la vez las señales del futuro eterno de la naturaleza. Así pues, la naturaleza es uno de los grandes pilares de su obra, un símbolo de su vivencia espiritual, reflejo de su mundo interior. Así los expone en el último pasaje de *Carta: Las aguas, los aires, las montañas, los árboles, nos han sido otorgados para comprender el alma de los humanos, tan profundamente escondida. Cuando veo un sauce desesperarse, comprendo a Safo.*

En Tsvietáieva encontramos una admiración y una pasión casi desmesurada por los árboles a través de los cuales explora la idea del desarrollo espiritual, el afán hacia lo alto, prestada del “inconsciente colectivo de los pueblos eslavos que, ya desde la antigüedad, veneraban a los árboles como receptáculos de lo espiritual, de lo divino y de lo diabólico a la vez.”⁴¹⁸ Así, por ejemplo, en el ciclo *Дерева* (Árboles) el bosque se convierte en lugar de refugio espiritual, belleza y grandiosidad. En el poema *Куст* (Arbusto) la voz poética humaniza su relación con un arbusto. En *Carta a la amazona*, el sauce se convierte en símbolo de todas las mujeres discriminadas por su diversidad; el sauce, “cuerpo y alma de la mujeres”, un favorito entre los árboles por su espectacular apariencia y forma, y un testigo de todos aquellos que se atreven a ser diferentes. Dice la mitología que el poeta Orfeo recibió su don para la música y la poesía después de tocar un sauce en una arboleda consagrada a Perséfone Quizá de este mito se deriva la prohibición: “Burn not the willow, a tree sacred to poets”⁴¹⁹.

⁴¹⁸Maslova 2004:200.

⁴¹⁹Graves 1997:174.

3.4. Ciclo de poemas *Подруга* (Amiga)

A finales de 1914, Tsvietáieva conoció a Sofía Parnok. Se trató literalmente de amor a primera vista, apasionado, tumultuoso e inconcluso, completamente nuevo para Tsvietáieva y al mismo tiempo muy emocionante e inspirador. Ciertamente es que querer a una mujer no significaba para ella algo “mejor” que querer a un hombre. El amor para Tsvietáieva (a diferencia de Parnok que amaba exclusivamente a las mujeres y que no fue particularmente exigente en las relaciones) no admitía leyes, fue pasión y desmesura y, cuando surgía, fuese hombre o mujer quien lo desencadenase, se lanzaba al abismo sin miedo. Tsvietáieva escribió para Parnok el ciclo de poemas *Amiga* que, a causa de su contenido lésbico, no fueron publicados integralmente hasta los años setenta. De hecho, estos poemas, incluidos en la colección *Poemas juveniles* y preparados por primera vez para publicación en el invierno 1919-1920, fueron continuamente rechazados por las editoriales. Tsvietáieva intentó publicarlos –optando por el título definitivo *Amiga* que sustituyó los dos provisionales precedentes *El error*⁴²⁰ y *El castigo*– por última vez tras su regreso a la URSS, pero veinte años después de su primera tentativa tampoco tendrá éxito. El ciclo completo conteniente diecisiete poemas (hay también una segunda versión de quince poemas) publicado por primera vez en París en 1976. Cabe destacar también que el libro de versos *Leguas II* contiene también un poema fechado el 26 de abril de 1916 que señala una ruptura definitiva y representa una especie de epílogo a la torturada historia de amor que, durante más de un año, unió a ambas mujeres.

Sofía Yákovlevna Parnok (1885-1933), conocida en la literatura como la Safo rusa, fue una mujer “inteligente, irónica, con rasgos de despotismo en su carácter”, “de grandes ojos azules, la frente alta, cabellos claros con rayos de rojo y una mirada que denotaba tristeza”.⁴²¹ Parnok nació en 1885 en la ciudad de Taganrog y fue la primera de tres hijos de una física que falleció cuando Sofía tenía apenas seis años. Desde su temprana infancia encontraba consuelo en la escritura, del mismo modo que durante sus últimos años en el colegio, entre 1901 y 1903, lo encontraba escribiendo extensamente sobre su sexualidad y sus primeros amores con otras mujeres. Su lesbianismo estará presente en su obra poética casi como una forma de lucha contra un ambiente literario homofóbico. En 1905 Sofía abandonó su hogar en compañía de una actriz para mudarse a Europa. Estudió durante algún tiempo en el Conservatorio de Ginebra, pero pronto tuvo que regresar a la casa paterna porque no tenía dinero para

⁴²⁰Según Shevelenko, la palabra *error* en el lenguaje poético de principios del siglo XX fue usada como eufemismo de la palabra *amor* sin tener connotaciones peyorativas. Véase Schevelenko 2002:97.

⁴²¹Saakjanc 1986:75.

mantenerse. Para independizarse optó entonces, en 1907, por casarse con un amigo cercano, el poeta Vladímir Volkenstein. La pareja se establece en San Petersburgo, pero pronto el matrimonio comienza a ser insoportable para Parnok, que ve cómo esa vida afecta a su creatividad y desordena su vida personal de tal manera que dos años más tarde se arriesga a todo, incluida la censura social y la desgracia económica, abandonando a su esposo. Se traslada a Moscú donde ejerce como periodista (bajo el seudónimo Andrei Polianin), traductora, libretista de ópera y poeta. En octubre de 1914, conoce a Tsvietáieva en el salón de Maximilian Voloshin. El encuentro fue tan intenso y emocionante que Tsvietáieva, más tarde, en el poema número diez, describiría a Parnok como *Не женщина и не мальчик, / Но что-то сильнее меня!*⁴²². Poco después, las dos iniciarán una relación sentimental que durará hasta el 1916 y que dará lugar a muchos poemas por ambas partes. Sin embargo, tales versos fueron ignorados por la crítica literaria hasta los años setenta, o sea, hasta la publicación del libro *Los crepusculares días de antaño* (*Zakatnye ony dni*) en 1983 de Sofía Poliakova, que por primera aportará un análisis detallado de esta apasionada y atormentada relación, y de los versos que la misma inspiró.

Después de que Tsvietáieva pusiera fin a la aventura amorosa, porque no podía aguantar el estatus de Don Juan femenino de su amante⁴²³, Parnok emprende nuevos rumbos junto a su nueva amante, una actriz llamada Lyudmila Erarskaya con la cual abandona Moscú en dirección a Crimea. Allí escribe una de sus mejores obras, el poema dramático y libreto para la ópera en cuatro actos de Alexander Spendiariov, *Almast*, estrenada en el Teatro Bolshói en 1930. En esta época, literariamente fértil, florecieron y sus semillas líricas lesbianas bajo la inspiración de la amiga Eugenia Gertsyk (1878-1944): *Розы Пиерии* (Rosas de Pieria, 1922), *Лоза* (La viña, 1923), *Музыка* (Música, 1926) y *Вполголоса* (A media voz, 1928). En 1923 conoce en Moscú a Olga Tsuberbiller (1885-1975), una matemática de la Universidad de Moscú, que la acompañará hasta su muerte y que se dedicará a rescatar y publicar sus obras. Esto, sin embargo, no impide a Parnok enamorarse de otras mujeres, entre ellas de Nina Vedeneyeva, una física que le inspiraría los mejores ciclos de poesía lesbica: *Osa Mayor* (1932) y *Bienes inútiles* (1932-1933). En términos generales, los versos de Parnok se distinguen por la sinceridad y sencillez con que hablan del género, sensibilidad lesbica, lado físico del amor y belleza femenina no convencional, demostrando una fluidez de la identidad que rechaza los

⁴²²“Not a boy and not a woman,/But something stronger than I!” En Poliakova 1983:32. Los poemas del ciclo *Amiga* no se encuentran traducidos al español. Aparecen publicados y traducidos íntegramente al italiano y solo en partes al inglés. Me he servido de la versión inglesa encontrada en el ensayo de Pašović. Cuando no hay versión inglesa de las citas, la traducción en español es mía.

⁴²³Pašović 2012:4.

estereotipos de género o cualquier combinación andrógina. Como destaca Kelly, Parnok se ubica con facilidad dentro de la tradición literaria porque es capaz de “affiliate herself both with male poets and with women poets” y hablar en “gender-neutral and in gender-specific terms”⁴²⁴. En Rusia todavía no se ha publicado una edición completa de su obra e, incluso hoy en día, su figura y su trabajo artístico cuentan con poco reconocimiento en su país natal.

Los poemas del ciclo *Amiga* deben ser leídos en su orden cronológico, ya que constituyen un diario poético dedicado a la experiencia amorosa entre dos mujeres en la que “la más joven no está implicada a un mismo nivel, porque es guiada, hechizada y subyugada por la más fuerte”⁴²⁵. Este diario poético en su versión final consta de quince poemas numerados, la mayoría compuestas por cuatro, cinco o seis cuartetos (con excepción de los poemas número uno, seis, nueve y diez). El libro de Poliakova también contiene tres poemas cortos y numerados, escritos entre 1915 y 1916, y excluidos por Tsvietáieva de la versión final de *Amiga*, así como cinco poemas sin dedicatoria, pero con clara referencia a su relación amorosa con Parnok. De notable interés son los seis poemas que Sofía Parnok directa o indirectamente dedica a Tsvietáieva y de los que uno lleva fecha de 1929, es decir, diez años después de la ruptura de su relación. Estos poemas son representaciones detalladas de los más íntimos sentimientos entre las dos mujeres, son bocetos de su primer encuentro, de su conciencia de estar enamoradas, de sus celos, de las ansiosas esperas y presentimientos de una separación inevitable. Los versos de *Amiga* se mueven entre imágenes concretas y detalladas, y clichés románticos, pero aun así permiten al lector reflexionar sobre el personaje femenino, aislado y exiliado por su talento, diversidad y pasión incontrolable. La mayoría de ellos se caracterizan por una “libertad poética típica del artista maduro y pueden contarse entre los poemas más evocativos y logrados de Tsvietáieva”⁴²⁶.

La autora en ellos se sirve de dos métodos distintos al describir a su amada y su experiencia amorosa. El primero es el método fotográfico que surge del deseo de la autora de expresar con precisión y claridad tanto los hechos reales y concretos como sus sentimientos más íntimos. Los críticos son propensos a considerar que este método y la insistencia en los detalles en torno a los cuales Tsvietáieva crea su propio espacio psicológico representa un homenaje estilístico implícito a Anna Ajmátova, cuyo libro de poemas *La tarde* (1912)

⁴²⁴Kelly 1994:287.

⁴²⁵Cvetaeva 1998:14.

⁴²⁶Poliakova 1983:81.

Tsvietáieva conocía y apreciaba. Sin embargo, aunque es posible encontrar ciertas semejanzas con su colega de San Petersburgo, Tsvietáieva canta a otra mujer y a un encuentro diferente como si necesitara que su yo lírico probara una nueva máscara estilística, un nuevo papel: el de la amada por otra mujer. El segundo método consiste en introducir ciertas correcciones en la descripción de los hechos realmente ocurridos para poder expresar mejor “la realidad de la idea”⁴²⁷. El ejemplo de este último método lo encontramos en el poema número cinco en el que el yo lírico que camina por las calles se encuentra inesperadamente a su amiga paseando en un trineo en compañía de otra mujer. Tsvietáieva inmediatamente sitúa el lector en un lugar y un día precisos; el poema está fechado el 26 de octubre de 1914 y el la voz lírica informa el lector que la acción tiene lugar “hoy”, a eso de las ocho, en una calle invernal, precisamente en Bol’shaja Lubjanka, una de las principales arterias de Moscú:

СЕГОДНЯ, ЧАСУ В ВОСЬМОМ
СТРЕМГЛАВ ПО БОЛЬШОЙ ЛУБЯНКЕ
КАК ПУЛЯ, КАК СНЕЖНЫЙ КОМ
КУДА-ТО ПРОМЧАЛИСЬ САНКИ.⁴²⁸

(NOD p. 26)

La descripción del invierno, de la nieve y del camino hecho para trineos no corresponden – escribe Poliakova– a la verdadera situación meteorológica (ese día en Moscú ni siquiera estaba nevando). La razón por la que Tsvietáieva necesita la imagen de invierno la encontramos en el último verso:

Ваш маленький Кай замерз
О, Снежная Королева!⁴²⁹

(NOD p.26)

donde el yo lírico se compara con el joven Kai –el personaje del cuento de Hans Christian Andersen que terminó en el castillo de hielo– y su amada con la Reina de las Nieves. Según Taubman, Tsvietáieva, o su persona, no se sentía muy cómoda en una relación lésbica⁴³⁰ y el

⁴²⁷Ibíd., p. 81.

⁴²⁸“Hoy, a eso de las ocho / Descendiendo a toda velocidad por Bolshaya Lubyanka / Como una bala, como una bola de nieve / Un trineo pasó hacia lo desconocido.”

⁴²⁹“Su pequeño Kai se ha congelado / ¡Oh, Reina de las Nieves!”

⁴³⁰Taubman 1989:58.

deseo de lograr el equilibrio emocional en la relación entre ella y Parnok permea en todos los versos del ciclo. A diferencia del papel dominante que la autora asumía en todas sus relaciones heterosexuales, en los poemas dedicados a Parnok, el yo lírico se expresa con una inocencia casi infantil, mientras que la otra, la amada, se vincula con aspectos negativos; es ella la que ha besado a tantos, la que se parece a las heroínas de las tragedias shakesperianas y a la malvada Reina de las Nieves que ha encantado el pequeño Kai aprovechándose de su inocencia.

Paralelamente a la construcción del discurso en el poema número cinco, se va desarrollando otra línea temática que constituye su núcleo. Si consideramos el frío, el invierno y la nieve como metáforas del desamor, del cambio de opinión y del corazón que se ha vuelto frío, entonces los mismos no solo describen esa noche en particular, sino también son portadores de una idea. En un interesante artículo sobre el amor y el deseo en el mundo poético tsvietáieviano, Pašović señala que todos los poemas del ciclo *Amiga* están impregnados de miedo: miedo a la soledad, miedo al posible desvanecimiento del recuerdo de la persona amada, etc. Y el miedo, por consiguiente, causa trastorno e histeria en el yo lírico que, por un lado, con su elección exótica, desafía a la sociedad opresiva y, por el otro, encuentra un refugio seguro solo en el espacio de sus versos, establecido entre la narradora y su amante, en el que nadie puede penetrar⁴³¹.

El encuentro fatídico entre las dos mujeres se produce en el poema número diez, que al mismo tiempo sigue siendo el único recuerdo anotado del hecho. El poema está lleno de imágenes visuales y olfativas, y la representación casi hiperrealista de los detalles transmite al lector la sensación de confusión y fascinación de la protagonista. Ya desde el comienzo, el yo lírico, al acercarse a la futura amiga, intuye cuán importante para ambas será este encuentro. Al notar a la otra, la protagonista se levanta del sofá:

Движением беспрчинным
Я встала, нас окружили.
И кто-то в шутилом тоне:
“Знакомитесь же, господа!”⁴³²

(NOD p. 32)

⁴³¹Pašović 2005:6.

⁴³²“Con un movimiento inmotivado me levanté, nos rodearon/Y alguien, en tono de broma, dijo/“¡Caballeros!, permítanme presentarles”.

Tsvietáieva transforma este episodio en un evento inolvidable, lo que corroboran el recuerdo en el primer verso, del olor del té y *White Rose* –una marca de perfume inglés muy de moda en la época– y de las figuras de porcelana de Sèvres sobre la chimenea chisporroteante. Esta necesidad de insistir en los detalles, en recordar cada pormenor sugiere al lector cuánta importancia la autora atribuye a este encuentro. Asimismo, en otros poemas del ciclo observamos un interés específico de Tsvietáieva por presentar la vestimenta y los accesorios de su amiga, prestando mucha atención al color, material y otros detalles de moda. Según Poliakova, el centrarse en la vestimenta sirve a la autora también para enfatizar la carga erótica⁴³³. En otros poemas, Parnok lleva un broche esmaltado, un anillo de ópalo y un abrigo de piel (en el poema número seis), o un vestido de seda (en el poema número nueve), etc. Ante el cuerpo de la amada, ante todo lo que le pertenece, el yo lírico se entrega, se arriesga y expone abiertamente su postura, transformando el encuentro en algo más elevado, casi sobrenatural.

Мы были: я – в пышном платье
 Из чуть золотого фая,
 Вы – в вязаной чёрной куртке
 С крылатым воротником.⁴³⁴

(NOD p. 32)

El yo lírico, frente a tal mujer, dominante y fuerte, se siente desamparado y vulnerable. La imagen que se nos presenta aquí es la de la protagonista que sucumbe ante la visión de la otra que no es solamente elegante y atractiva, sino además fuerte, más fuerte:

И лоб Ваш властолюбивый,
 Под тяжестью рыжей каски.
 – Не женщина и не мальчик,
 Но что-то сильней меня!⁴³⁵

(NOD p. 32)

⁴³³Poliakova 1983:88.

⁴³⁴“Llevamos: Yo – un vestido magnífico/De falla casi dorada,/Tú - la chaqueta de punto, /negra y masculina/con cuello de pajarita”.

⁴³⁵“And your power-looking forehead/Beneath a dense Auburn helmet/–Not a boy, and not a woman,/But something stronger than I!”

Poniéndose en lugar de la más joven e inexperta, la protagonista se siente fascinada y agitada a la vez; su sumisión la corrobora el uso del diminutivo *пальчик* (dedito) y del tono dulce y tierno. En la atmósfera agitada que ha creado la presencia de la otra que no se parece “ni a una mujer ni a un niño”, el yo lírico exclama: *О, будьте моим Орестом!* (¡Oh, sé mi Orestes!). Es posible asumir que, evocando la figura del mítico Orestes, la protagonista quiso identificarse con su amigo Pílates y, en tal caso, hablaríamos del convite a una amistad eterna e inseparable. Sin embargo, otra interpretación es posible, la de verse como el hermano de la otra, ya que Orestes fue también conocido como el hermano menor y ayudante de Electra. Si es así, escribe Poliakova, la autora pudo haber utilizado esta imagen para describir la asignación psicológica de los papeles, o sea, la protección del más débil (Electra) por el más fuerte (Orestes)⁴³⁶. Por medio de esta teoría narradora la otra mujer es definida como “algo más fuerte que yo”.

El romance entre las dos poetas fue tormentoso, de modo que, a lo largo de todo el ciclo, los poemas, directa o indirectamente, tratan sobre los celos y el resentimiento. La ruptura definitiva entre Tsvietáieva y Parnok, concuerdan los biógrafos, no fue inmediata, no fue definitiva ni cuando Tsvietáieva conoció a Ósip Mandelstam, ni cuando encontró a Parnok en la cama con otra mujer. Solo cuando se dio cuenta que ya no habría vuelta atrás, que ya no sería posible salvar una relación que tantas veces había sido quebrada y arreglada, el amor se convertiría en repulsión y Tsvietáieva intentaría eliminar a toda costa cualquier rastro de Parnok en su memoria. Los métodos de los que se sirvió en sus obras posteriores, explica Poliakova, fueron varios; destacan entre ellos el tono brusco, la sustitución de Parnok por otra persona neutral y los intentos de persuadir a los demás de que la otra está olvidada, se ha desvanecido, ya no es recordada⁴³⁷. El poema número doce del ciclo en el que, en vísperas de la despedida, el yo lírico exclama: *Счастлив, кто тебя не встретил/На своем пути* (Feliz es aquel quien no te encontró en su camino) o *твоя душа мне встала/Поперек души* (literalmente tu alma ahora está en el camino de mi alma), todo lo cual evidencia claramente dicho resentimiento. Más tarde, como se ha señalado en el epígrafe anterior, ante la noticia de la muerte de la otra, en la *Carta a amazona* la protagonista escribirá: *... Puesto que ella murió en mí—para mí—hace veinte años. No es necesario morir para estar muerto.*⁴³⁸

⁴³⁶ Poliakova 1983:46.

⁴³⁷ IBID: 63-69.

⁴³⁸ MTCA p. 139.

Con respecto a lo anteriormente mencionado, es decir, al estado del ánimo de la protagonista, es posible dividir a grandes rasgos todos los poemas del ciclo entre los que hablan de amor y/o evocan tiempos y lugares felices y los que expresan el presentimiento torturante de la separación inevitable. Los primeros diez poemas, compuestos entre el 16 de octubre de 1914 y el 28 de enero de 1915 celebran el gozo del amor, alegría del compromiso, los recuerdos de la plenitud de instantes vividos juntos:

Я Вас ЛЮБЛЮ!

(...)

За эту дрож, за то, что – неужели

Мне снится сон?-

За эту ироническую прелесть,

Что Вы - не он.⁴³⁹

(NOD p. 22)

o bien son la expresión sublime del estado del alma del yo lírico que se teme el posible fin de su relación amorosa. En el poema número tres, por ejemplo, la enamorada protagonista goza y padece los efectos del amor, probablemente debido a la distancia de la amada que queda explícitamente excluida de los versos. Poniéndose a sí misma en primer plano, la protagonista, desde la ventana de su habitación, observa, sin experimentar ningún sentimiento, el movimiento y la animación de la calle. No sabe por qué se siente presa del cansancio y desaliento hasta tal punto que renuncia a escribir (“Así que, de alguna manera,/No quería tocar ese lápiz...se rebeló”), ni tampoco lo sabrá el lector. El último verso de la última estrofa que termina con el verso tomado y modificado de la primera estrofa (“Hoy la nieve se derretía” ante “Y una gran sensación se derretía hoy en mi alma”) dificulta la interpretación porque no sabemos si la protagonista lamenta la fugacidad del amor y la perdurabilidad del olvido (“El olvido, ¡oh, el arte tan querido!/Al que hace tiempo el alma se ha acostumbrado.”), o celebra, no sin cierta inquietud, un nuevo amor siempre con la ilusión de que será distinto de los anteriores.

⁴³⁹“I love you!/(...)/Because I feel this thrill because of – can this be all a dream?/because of the ironic fascination that you’re not- a he.”

De los poemas que alaban la vida de pareja y el aspecto físico de Parnok, cabe destacar los poemas número ocho y número seis, este último probablemente el más hermoso y representativo de todo el ciclo. Compuesto tras el viaje de Tsvietáieva y Parnok a la ciudad de Rostov donde, a finales de diciembre de 1914, las dos visitaron la feria de Navidad y la iglesia pasando la noche en una hospedería del monasterio, el poema se desarrolla en una atmósfera de delirio amoroso, confusión y sueño. Tsvietáieva recoge y relata minuciosamente sus observaciones personales revelando al lector la naturaleza de su relación con Parnok. El yo lírico se comporta de manera excesivamente infantil, lo que a su vez evidencia gran apego y compromiso emocional. Se apoya esta interpretación en las dos primeras estrofas con la descripción de la exaltada búsqueda por parte de la protagonista de las cintas más brillantes, su avidez por comer galletas de barquillo y la ternura excesiva provocada por la visión de yeguas de color castaño, el mismo color de pelo de Parnok. Más tarde, en la séptima estrofa, el entusiasmo alcanza su punto culminante cuando el yo lírico declara que por la amada robará el icono de la Virgen María de la iglesia:

- О, светская, с кольцом опаловым
Рука! - О, вся моя напасть!-
Как я икону обещала Вам
Сегодня ночью же украсть!⁴⁴⁰

(NOD p. 27)

El trasfondo psicológico de esta relación a la que Tsvietáieva está sometida nunca será superado o disimulado. Al contrario, será siempre elogiado y descrito con tonos exaltados, alcanzando en este poema el culmen en la última estrofa, en la descripción del momento íntimo entre las protagonistas, en el toque suave de la mejilla somnolienta por aquellos dedos delgados.

Как я по Вашим узким пальчикам
Водила сонной щекой,
Как Вы меня дразнили мальчиком,

⁴⁴⁰ “- Oh cultivated, ringed-in-opal / Hand! My whole unlucky plight! – /How recklessly I promised /To steel you the icon that same night.”

Как я Вам нравилась такой...⁴⁴¹

(NOD p. 28)

Y es que nunca hay descanso para los enamorados. Los interrogantes retóricos se suceden sin encontrar respuesta. Las preocupaciones, las penas, son muchas veces infundadas, como sucede en el poema número dos:

В том поединке своеволий
Кто, в чьей руке был только мяч?
Чье сердце -- Ваше ли, мое ли
Летело вскачь?⁴⁴²

(NOD p. 23)

Parece como si ese desasosiego, ese ininterrumpido penar-gozar fuese necesario para mantener el fuego del amor, para ser siempre consciente de que se está enamorado y que hasta el desamor no fuese sino una manifestación más del mismo amor:

И все-таки -- что ж это было?
Чего так хочется и жаль?
Так и не знаю: победила ль?
Побеждена ль?⁴⁴³

(NOD p. 23)

¿Cómo es posible, se preguntan los críticos, que Tsvietáieva, dotada de fuerte pasión femenina, ya casada y madre de la pequeña Alia, sucumba a los encantos de una poeta que, en la época de su relación, ni siquiera mostraba la originalidad ni el talento del que haría gala años más tarde⁴⁴⁴. A esta pregunta Tsvietáieva responde poéticamente en su libro *Carta a la amazona*, mientras que la explicación más satisfactoria de parte de la crítica nos la ofrece Zhrebkina, en su ensayo sobre el cuerpo femenino y la sexualidad femenina. Como la mayoría de los

⁴⁴¹ "How I across your tapered fingertips/Traced patterns with my sleepy cheek,/"How like a boy!" you told me teasingly./How much you liked a girl like me..."

⁴⁴² "En aquel duelo obstinado,/¿qué mano daba el saque?7De los dos corazones/¿cuál volaba al galope?" Traducción de Lola Díaz.

⁴⁴³ "Con todo, ni sé que fue/qué quiero, o por qué me quejo./sigo sin saber:¿vencí/o me vencieron?" Traducción de Lola Díaz.

⁴⁴⁴Burgin 1988:426.

biógrafos, ella también concuerda con el hecho de que la experiencia amorosa de la autora fue variada y extremadamente dramática, basada siempre en el deseo de conquistar, dominar al otro, fusionarse de manera voraz con alguien en una mezcla de pasión y celos. Retomando el pensamiento de la teórica Teresa de Lauretis sobre la sexualidad lésbica, que, a diferencia de la heterosexual, resulta posible no a través de la posesión del cuerpo de la otra mujer, sino mediante la estructura llamada “deseo del deseo” y que forma la economía erótica de la pérdida, a diferencia de la economía fálica de la dominación⁴⁴⁵. Zhrebkina distingue dos tipos de deseos femeninos y las visiones de amor en Tsvietáieva: uno relacionado con la dominación y sumisión y otro relacionado con el reconocimiento incondicional y mutuo en el otro. El episodio con Parnok pertenece al primer grupo, puesto que las relaciones entre las dos descansaban en el principio de la disimetría emocional. Es Tsvietáieva quien al inicio de la historia es la más inexperta, insegura y celosa, a diferencia de la madura, enigmática e inalcanzable Parnok, pero, tras el episodio con Mandelshtam, los roles se invertirán: la que ama se vuelve amada, hasta que Parnok, engañando a Tsvietáieva con otra mujer, no volverá definitivamente a ocupar la posición que tuvo al principio de su relación. Este juego de desiguales encuentra apoyo en la teoría de Lacan según la cual la articulación del amor viene determinada en relación a tener o no tener (el amante supone que el otro tiene y el amado sabe que el otro no tiene), o sea, que el amor está hecho de carencias y su esencia está fundamentada por una falta constante⁴⁴⁶. Por consiguiente, justamente cuando Parnok, respondiendo al amor de Tsvietáieva pasó de objeto a sujeto, comenzó a mostrar interés por Mandelshtam. Cuando él, a su vez, le correspondió el amor, pasando también de objeto a sujeto, Tsvietáieva le dio la espalda y se terminó el romance, pero, poco más tarde, cuando descubre que Parnok le está siendo infiel con otra mujer, Tsvietáieva se entregará al verdadero amor que la marcará por el resto de su vida.

Sea como fuere, en enero y febrero de 1915 Tsvietáieva escribe cuatro poemas de estilo y tono considerablemente diferente, de entre los que destacan el poema número nueve y el diez. En todos ellos el yo lírico continúa evocando la imagen de la amada que, no obstante, resulta cada vez más estilizada y se parece menos a la verdadera Parnok. Sin embargo, cuanto más se aleja la imaginación poética del prototipo y de la realidad, más resulta artísticamente convincente: Parnok es transformada en una misteriosa y demoniaca mujer cuya naturaleza es doble y de

⁴⁴⁵Zhrebkina 2001:266.

⁴⁴⁶Ibíd., p. 274.

edad indefinida⁴⁴⁷. Ella ya no es una flor, sino un *tallo de acero*, su mano maneja bien tanto el látigo como el arco y no importa si sujeta un abanico o un bastón para caminar, ella posee a la vez la sensibilidad de una mujer y la impertinencia de un niño.

Опахалом чудишь, иль тросточкой, --
В каждой жилке и в каждой косточке,
В форме каждого злого пальчика, --
Нежность женщины, дерзость мальчика.⁴⁴⁸

(NOD p. 31)

El poema número nueve es un poema luminoso que invita a la consumación del amor anhelante del yo lírico, lo que es ulteriormente reforzado por la voz hablante que asume un papel activo, “un papel de la persona que con su amor descubre a la otra”⁴⁴⁹ para expresar su gozo sincero, el disfrute de una sexualidad liberada de cualquier limitación.

Cierto es que el encuentro con Parnok permitió a Tsvietáieva adentrarse en una nueva dimensión de la relación amorosa basada en una fuerte atracción física a diferencia de las relaciones heterosexuales en las que dominaban palabras⁴⁵⁰. El lector de *Amiga* nunca oye la voz de la otra, la destinataria nunca contesta a las acusaciones, a los ataques de celos, a las descripciones osadas, a menudo crueles, lo que la hace aún más distante, paradójicamente más dominante. La protagonista la describe como *злее злого, острее острого* (la más malvada de los malvados, la más severa de los severos), le echa la culpa de ser *язвительны и жгучи* (sarcástica y quemante) y el *демон крутолобий* (el demonio de frente inclinada); sus pecados amenazan a la voz poética *как грозовая туча* (como una nube de trueno) y en esta relación amorosa entre el cazador y la presa, todo es *дьявольски наоборот* (invertido como por Satanás). Como observa Vitale, Tsvietáieva crea esta imagen de Parnok como una mujer fatal y poderosa según los cánones del *jestoki romans* (romance cruel) y es un residuo de sus obsesiones románticas⁴⁵¹. A pesar de la situación paradójica en la que se encontró, empezando una relación con otra mujer mientras ya era esposa y madre, Tsvietáieva no se opone ni siente repulsión, al contrario, se siente curiosa, por lo menos al inicio. Esto es en parte debido al hecho que Parnok fue la

⁴⁴⁷Saakjanc 1986:77.

⁴⁴⁸“Sorprendes con tu abanico o con tu bastón/ En cada vena tuya y cada hueso,/En cada dedo/(Se esconde) la ternura de mujer y la arrogancia de un niño”.

⁴⁴⁹Shevelenko 2002:98.

⁴⁵⁰Zherebkina 2001:266.

⁴⁵¹Cvetaeva 1988:X.

“primera en el despertar de su sexualidad y en aportar el goce erótico que ni el matrimonio con Serguéi ni los jóvenes amantes habían podido ofrecerle”⁴⁵². Algunos críticos, a diferencia de Vitale, destacan que la bisexualidad en Tsvietáieva ha estado presente ya desde su infancia. Por ejemplo, en *Mi Puškin* la autora recuerda cómo fue regañada por su madre por haber expresado una opinión favorable respecto a una escena de la ópera *Eugenio Oneguín* de Chaikovski y cómo la madre estaba convencida de que su hija se había enamorado del cantante que interpretó el papel de Oneguín, respecto a lo cual escribe: “Mi madre se equivocaba. No me enamoré de Oneguín, sino de Oneguín y Tatiana (puede ser, que de Tatiana un poco más), de ellos juntos, del amor. Y no escribí ninguna obra mía sin haberme enamorado de los dos al mismo tiempo (de ella un poco más), pero no de ellos dos, sino de su amor. Del amor”⁴⁵³.

Poliakova, por otro lado, sostiene que en todas las etapas de la creación poética de Tsvietáieva encontraremos rastros de interés sáfico; por ejemplo, en su enamoramiento infantil en Nadia Ilovaiski, descrito en el relato *Viejo Pimen*, en el *Relato de Sóniechka*, en los versos dedicados a Sofía Evgenievna Holliday, en el poema *Pechos de mujer* publicado en *Profesión*, etc. Su atracción hacia las mujeres fue también reflejada en su interés por los problemas de las relaciones entre personas del mismo sexo y en sus apuntes, en los que a menudo aborda este tema. Otra demostración de la bisexualidad de Tsvietáieva se podría buscar en su predilección por los hombres con rasgos femeninos, lo que también explicaría su afición por los hombres muy jóvenes⁴⁵⁴.

Por otra parte, no se debe olvidar que Tsvietáieva fue una persona extraordinaria, una persona fuera de lo común. En su mundo interior las palabras como amor y amar raramente significaban solo y exclusivamente la emoción conocida por todos. Fue una mujer de pasiones, que se lanzaba de cabeza al huracán y, como la describió su marido, no le importaba quién provocaba estos huracanes, no importaba el ¿qué cosa?, sino el ¿cómo?⁴⁵⁵ A escribir le impulsaba el amor y las pasiones fuertes que despertaban en ella las relaciones que mantenía con personas (reales o inventadas) que se cruzaban en su camino. Cabe recordar cuántas veces Tsvietáieva, especialmente de joven, dirigía sus sentimientos a todo y a todos, hasta al difunto Duque de Reichstadt, hijo de Napoleón I, o a su amado aún no nacido en el poema *A ti dentro*

⁴⁵²Karlinsky 1989:63.

⁴⁵³Ibíd, p. 65.

⁴⁵⁴Poliakova 1983:123.

⁴⁵⁵Pašović 2012: 16.

de cien años. Se habla, además, de su “gigantismo emocional innato”, de cómo su alma, como portadora de este gigantismo solo conocía los extremos⁴⁵⁶, que su carácter difícil y excesivo seguirá molestando a los partidarios del “comportamiento normal”, etc. Sea como fuere, dar demasiada importancia solamente a una explicación significaría limitar el análisis de su obra. Si queremos entender el papel que Sofía Parnok jugó en la vida de Tsvietáieva necesitamos tomar en consideración todo lo anteriormente expuesto.

Ahora bien, en los medios intelectuales que frecuentaba Tsvietáieva y, en general, en la Rusia de esos años, el amor homosexual estaba bastante difundido. Como escribe Karlinsky, el periodo entre 1905 y 1917 fue una etapa sin precedentes en cuanto a la libertad de expresión⁴⁵⁷, así que no sorprende que el romance entre las dos mujeres fuera conocido por todo Moscú y parte de San Petersburgo. Obviamente era conocido también por el marido de Tsvietáieva que se mostró muy tolerante. Serguei, que estuvo durante mucho tiempo en un sanatorio, partió en marzo de 1915 a la guerra, donde se enroló como enfermero civil. Durante la primavera y el verano de ese año, Tsvietáieva vivió junto con Parnok sin dejar de escribir el diario de su alma. A partir de marzo, los poemas no solo se vuelven más cortos, sino que empiezan a entreverse indicios de la futura separación. En el *Сини подмосковные холмы* (Azules son las montañas moscovitas) –inicialmente incluido en el ciclo, pero omitido en la redacción definitiva– el yo lírico intuye la llegada de algo importante, la posible ruptura con la amada, codificado en la imagen del cambio de las estaciones: del invierno al verano y viceversa:

СПЛЮ весь день, весь день смеюсь,- должно быть,
Выздоравливаю от зимы.
(...)
Я уже заболеваю летом,
Еле выздоровев от зимы.⁴⁵⁸

(NOD p. 97)

Si no estuviera por la última estrofa, el poema sería otro canto más al amor y a los sentimientos positivos que despierta (no sin un cierto toque de ironía), pues el mundo le es

⁴⁵⁶Kudrova 1999:18.

⁴⁵⁷Karlinsky 1976:15.

⁴⁵⁸“Duermo todo el día, todo el día me río, tal vez / me estoy recuperando de invierno. / (...) /Ya estoy enferma del verano/ apenas recuperada del invierno”.

favorable, el sol ilumina su alegría y su cabeza está “deliciosamente vacía”, aunque el corazón está “demasiado lleno”. Los últimos dos versos, pese a todo, cambian el tono del canto poniendo de manifiesto el triste convencimiento de que amar es vivir con una ilusión.

El cambio radical de actitud del yo lírico se manifiesta en el poema número doce, fechado el 28 de abril de 1915. El desengaño amoroso hace que la protagonista ahora muestre su decepción:

Всю тебя с твоей треклятой
Страстью – видит Бог!-
Требующую расплаты
За случайный вздох.⁴⁵⁹

(NOD p. 35)

A pesar de que todavía están unidos por un fuerte lazo de afecto, la protagonista siente que el momento inminente, “la víspera del adiós”, se acerca. Ya cansada y casi en tono despiadado, confiesa su amor, pero a la vez juzga, condena y preconiza el cambio. Antes de conocer a su amada, la protagonista se sentía más joven, era más inocente e inexperta, pero su mirada fue “orgullosa y límpida”. Su desencanto y desengaño se ven mejor reflejados en los dos últimos versos de la estrofa final:

Счастливы, кто тебя не встретил
На своем пути!⁴⁶⁰

(NOD p. 35)

El deseo de huir de los caprichos, de la tiranía y del peligro de la otra continuará también en el siguiente poema, el número trece, compuesto de tan solo dos estrofas. Aquí el yo lírico compara su alma con la de un niño espartano y la imagen de la amiga con la de una guerrera: su pelo es “como un casco” y su “abanico huele sutilmente a desastre”. Esta identificación del yo lírico con un muchacho evoca otro poema de Tsvietáieva escrito en 1913 - *Мальчиком бегущим презво* (*A un niño corriendo juguetón le recordaba...*) y algunos versos de Parnok dedicados a Tsvietáieva donde la imagen de esta última se tiñe de matices que la perfilan como a un muchacho enérgico y obstinado⁴⁶¹. Un ejemplo de ello lo encontramos en el poema titulado

⁴⁵⁹“Тода tú и ты три раза мaledicida - /Пasión - ¡Dios ve!-/Cuando exiges recompensas/por un suspiro accidental.”

⁴⁶⁰“Feliz es aquel que no se cruzó contigo/en su camino”.

⁴⁶¹Saakjanc 1986: 80.

Сонет (Soneto), escrito por Parnok en mayo de 1915. Aquí al lector se crea una imagen de la destinataria que, dejando a un lado su muñeca sonriente, prefiere seguir los juegos de niños, pasando “de la cuna al caballo”:

Следила ты за играми мальчишек,
Улыбчивую куклу отклоня.
Из колыбели прямо на коня
Неистовства тебя стремил излишек.⁴⁶²

(NOD p.40)

Al igual que su protagonista, el alma de Tsvietáieva también necesitaba afirmar su yo para liberar el alma rutinaria y sentirse libre. Así, el 6 de mayo de 1915, escribe otro poema excluido del ciclo, donde dice:

Разлюбите меня, все разлюбите!
Стерегите не меня поутру!
Чтоб могла я спокойно выйти
Постоять на ветру.⁴⁶³

(MCA p. 76)

A pesar de los malos momentos, Tsvietáieva se fue con Sofía y con su hija a Koktebel en Crimea, donde permaneció dos meses y escribió el último poema del ciclo, el poema número quince, fechado el 14 de julio de 1915. Se trata de unos versos de superación personal muy tiernos; la descripción detallada de las amantes anteriores de Parnok (dos mujeres y la protagonista misma) contrasta con la velada alusión a la última relación en la que el yo lírico no sabe para qué fue escogido y amado por la otra. Como explica Poliakova, la descripción en la primera estrofa de la primera mujer con “rizos teñidos con henna” recuerda la imagen de otra mujer desconocida, protagonista de *Trioletes*, un poema que Parnok escribió un año después de la composición del poema número quince por Tsvietáieva. Se supone que fue la misma Parnok quien le contó su experiencia a la poeta que, por su parte, tuvo la costumbre de guardar (e inmortalizar) los recuerdos más bellos de su amiga.

⁴⁶²“Mirabas a los niños pequeños jugar,/dejando a tu muñeca sonriente./Una carga de fuerza que te impulsaba /Desde la cuna directamente al caballo”.

⁴⁶³“¡Dejad de amarme, todos vosotros, dejad de quererme! / ¡No me vigiléis por la mañana! /Para que yo pueda salir tranquila / a reposar un rato al viento”.

La protagonista de *Trioletes* es una cazadora cortés, una amazona que se parece bastante a la primera mujer del poema número quince. Lo confirma ante todo el verso: “Звон – под конем – кремня,/Стройный прыжок с коня” (Sonido – debajo de su caballo – pedernal) y la incorporación de las imágenes o atributos típicamente femeninos (cabello teñido con alheña y el poder seductor de la música, considerada en aquella época un pasatiempo femenino), y también masculinos. Las dos protagonistas también comparten sus “orígenes orientales” o, por lo menos, su conexión con el Este; la protagonista de Parnok tiene rizos negros, mientras que la protagonista de Tsvietáieva lleva *churyaki* (en el poema llamados *челючки*), unas babuchas con la punta curvada hacia arriba, y toca la zurna –un instrumento de viento de la familia de los oboes, común en los países musulmanes. La descripción de la segunda amante podría referirse a Iraida Karlovna Albrecht, una de las damas moscovitas más elegantes, con la que Parnok visitó Londres, a la que Tsvietáieva alude probablemente en su poema como *полуночный Лондон* (Londres de medianoche)⁴⁶⁴. Observamos en este poema también el interés de Tsvietáieva por los detalles de moda, de cuya descripción se sirve para revelar, poco a poco y con un toque ligero de pasión, la belleza física de la otra mujer (un lunar en la mejilla, el eterno bronceado, etc.). La tercera protagonista, por alguna razón todavía estimada (*Чем-то ещё мила*), quiere saber en los versos finales qué quedará de ella en el corazón de la otra, anticipando de tal modo el fin de la relación que en cualquier caso terminará definitivamente un par de meses más tarde. Por otro lado, Pašović, en su artículo, destaca en manera bastante radical, que el ciclo completo de *Amiga* genera al lector una impresión de estar frente a una protagonista poseída que, insistiendo en dar mucho sin apenas recibir, quiere despertar simpatías pareciendo egoísta⁴⁶⁵. Los celos, el miedo a la soledad y a la posible desaparición de la memoria de la persona amada son las causas principales de la frustración del yo lírico, una frustración que a menudo roza la histeria.

A finales de diciembre de 1915, con todo apuntando hacia un final inminente de su historia, Tsvietáieva y Sofía viajan a San Petersburgo. En una de las cartas dirigidas a Mijaíl Kuzmin, la poeta se confiesa, o sea, esgrime las verdaderas razones, en teoría dos, de su ruptura con Parnok; una se refiere a la noche cuando Tsvietáieva se fue a la velada poética de Mandelstam dejándola enferma Parnok en casa; la otra, que causó la ruptura definitiva en febrero de 1916, fue la traición de Parnok. La carta a Kuzmin es interesante también en cuanto evidencia la

⁴⁶⁴Poliakova 1983: 121-122.

⁴⁶⁵Pašović 2012:6.

anteriormente mencionada manera de Tsvietáieva de eliminar cualquier rastro de Parnok de su memoria. A modo de conclusión de su relato escribirá: “Мы с ней дружили полтора года. Ее я совсем не помню т. е. не вспоминаю. Знаю только, что никогда ей не прощу, что тогда не осталась”⁴⁶⁶.

Asimismo, Tsvietáieva escribe el 26 de abril de 1916 un poema de despedida, posteriormente incluido en el libro *Leguas*, que remite a la tradición arcaica por su uso de la construcción *во время оно* (*en aquel día de antaño*) y su forma de oración. Los cuatro cuartetos evocan sentimientos olvidados, el amor perdido de otra mujer ahora percibida como madre y los días “sin crepúsculo” “maternales y filiales” que pasaron juntas. La última estrofa es bastante similar a la parte final de *Carta a la amazona*, donde el yo lírico reflexiona sobre la muerte de ambas, el perdón y la época que fue:

Будет день – умру – и день – умрёшь.
Будет день – пойму – и день – поймёшь...
И вернётся нам в день прощёный
Невозвратное время оно.⁴⁶⁷

(NOD p. 99)

Sofía Parnok falleció de un ataque al corazón el 26 de agosto de 1933 en un pueblo cerca de Moscú. Se especula que fue Boris Pasternak quien informó a Tsvietáieva, ya exiliada en París, de este trágico acontecimiento. Sea como fuere, Tsvietáieva intentará a lo largo de toda su vida convencerse tanto a si misma como a los demás de haber superado y olvidado a Parnok, un hecho que claramente será desmentido en muchos de sus escritos. Cabe recordar el verso del poema que escribió en 1915 *Estamos destinadas al infierno, mis hermanas apasionadas...* (БЫТЬ в аду нам, сестры пылкие...), la *Carta a la amazona* cuyo verdadero destinatario hemos visto fue la primera amiga-error, el sueño de Parnok que Tsvietáieva anotó en su diario en 1940: “Then I saw in a dream S.A.Parnok, of whom I never think and whose death I didn’t regret for a second –everything burnt out clean then –. In short, I saw her with her stupid woman-friend

⁴⁶⁶“Juntas estuvimos un año y medio. No recuerdo su rostro, o sea, no la recuerdo. Solo sé que jamás le perdonaré el hecho de no haberme quedado aquella noche”, en Poliakova 1983: 113.

⁴⁶⁷“El día llegará en que yo me muera y el día en que tú te mueras. /El día llegará en que voy a entender y el día en que tú vas a entender. / Y en ese día del perdón, volverán también/ esos irrecuperables días de antaño”.

and with her very naïve poems. I left them –the friend and the poems–and went to some train compartment of third or even fourth class⁴⁶⁸.

Lo cierto es que siguió utilizando ciertas expresiones de Parnok en sus obras posteriores. Sin embargo, no sería de justicia no mencionar aquí algunos poemas que Parnok dedicó a Tsvietáieva o en los que Tsvietáieva es indirectamente evocada. Según Poliakova, se trata de cinco poemas: cuatro escritos en 1915 y uno escrito en 1929 que lleva la dedicatoria a Marina Baranovich (1901-1975), traductora y lectora, sobre todo de poemas de Tsvietáieva, en salones privados y círculos sociales rusos. Este último, tal vez el poema más interesante, es sugestivo no solamente porque celebra la sensualidad y la belleza física de una mujer –por lo que probablemente merece contarse entre los poemas de amor rusos más hedonísticos⁴⁶⁹–, sino también porque, debajo de la máscara poética, nos deja entrever la enorme admiración que Parnok aún causaba en Tsvietáieva:

Как странно мне ее напоминаешь ты!
Такая ж розоватость, золотистость,
[...]
И тот же холод хитрости змеиной
И скользкости... Но я простила ей,
И я люблю тебя, и сквозь тебя Марина,
Виденье соименницы твоей.⁴⁷⁰

(NOD p.42)

Lo que nos dejan entrever la *Carta a la amazona* y los poemas del ciclo *Amiga* es que la experiencia amorosa con Parnok potenció la creatividad literaria de Tsvietáieva hasta tal punto que la hizo más consciente de la vivencia multifacética de su ser de mujer. De sus poemas, en versos y prosa, emana el encanto del erotismo lésbico, la pasión por lo “prohibido” y, al mismo tiempo, la tensión dramática, la tragedia de los celos y el conflicto entre las dos mujeres fuertes. Tsvietáieva retrata de un modo romántico a su amiga: como un demonio, una pecadora y una misteriosa y peligrosa seductora, proponiendo a la vez una imagen infantil o andrógina de sí misma. A través de la figura de la amazona, que le proporcionaba libertad y

⁴⁶⁸Feiler 1994:77.

⁴⁶⁹Kelly 1994: 291.

⁴⁷⁰“¡De un modo extraño me recuerdas a ella!/La misma tez sonrosada, dorada, [...]Y la misma frialdad de serpiente astuta/Y deslizante...Pero, yo le he personado,/Y te amo, y a través de ti, Marina,/Tu visión homónima.”

una alternativa al papel femenino tradicional, Tsvietáieva intenta acortar las distancias entre el cuerpo y el espíritu para lograr reunir los opuestos y reconciliar las contradicciones.

3.5. *Álbum vespertino* y los mensajeros del mundo mágico

La mítica amazona, la mujer guerrera, es solo una de tantas figuras femeninas que pueblan el universo poético de Tsvietáieva, empezando por su primera colección juvenil *Álbum vespertino*, a veces también conocido como *Álbum de la tarde*. Publicado a finales de octubre de 1910, el *Álbum* narra de la vida de sus primeras infatuaciones y observaciones, de los encuentros y del interés de la autora alrededor de la literatura, creando así el material para una “realidad superior”⁴⁷¹. La colección está dedicada a María Bashkirtseff (1858 -1884), una pintora y escritora ucraniana de nacionalidad rusa, cuyo diario íntimo *Mon journal*, publicado póstumamente, se volvió un superventas a nivel internacional, mientras que su destino fue trágico, murió con veinte cinco años de tuberculosis. Esta autora obsesionaba a Tsvietáieva hasta tal punto que quiso poner a su primera colección el título *María Bashkirtseff*.

Sin embargo, el *Álbum* sigue siendo hoy en día el poemario menos estudiado de la autora y, por tanto, sin su correspondiente traducción completa en español o inglés. Está dividido en tres partes: la primera, titulada *Infancia*, habla de los viajes de la poeta a Nervi, Selva Negra, y Lausana, así como su relación con los amigos y la familia (sobre todo con la madre) y su experiencia como estudiante. La mayor parte de la segunda parte, titulada *Amor*, gira entorno a su infatuación con el poeta Lev Kobylinskij, de seudónimo Ellis, y el traductor literario Vladimir Nilender. La tercera parte, *Solo sombras*, describe sus simpatías bonapartistas y está impregnada de figuras femeninas; Marguerite Gautier, conocida como la *Dama de las camelias*, la princesa georgiana Nina Dzhavacha inmortalizada en una de las novelas populares de la escritora Lidia Charskaya (1875-1937), Sarah Bernhardt y muchas más. La atmósfera predominante en estos poemas, la experiencia real filtrada a través de una sensibilidad emotiva, se puede comprender mejor en el contexto del despertar romántico e idealista de la literatura francesa de finales del siglo XIX, que la autora conocía a través de sus lecturas del neorromántico Edmond Rostand (en particular de sus dramas *L'Aiglon* y *La Princess lointaine*). Se trata de un concepto que invita al poeta a esperar de la vida más de cuanto ella misma

⁴⁷¹Karlinsky 1989:49.

pueda jamás ofrecer y a admirar todo lo excepcional y heroico, rechazando lo cotidiano, lo ordinario y lo prosaico⁴⁷².

La colección se abre, tras la dedicatoria a la anteriormente mencionada Maria Baschkirtseff, con el poema *Встреча* (Encuentro), que sigue el modelo petrarquiano clásico de catorce líneas divididas en dos cuartetos y dos tercetos. No obstante, el resto de poemas nos muestran a una Tsvietáieva hábil, dotada de viva fantasía y numen poético. Por esta razón, su poesía temprana se suele vincular con la de dos grandes poetas rusos: Vasili Zhukovski⁴⁷³ y Afanasi Fet⁴⁷⁴. Además de los cuartetos tradicionales, en esta colección hay estrofas de cinco, seis, siete, ocho y hasta doce líneas, a veces con esquemas de rima complejos. Como primer poema documentado, *Encuentro* resulta interesante porque demuestra cómo Tsvietáieva, ya desde una edad temprana, desarrolla el concepto de la tierra como un lugar de exilio de cuyos confines es posible escapar solo hacia el cielo, el mundo de los sueños y de la poesía. Su orientación ultramundana –destaca Vitins– es particularmente evidente en las imágenes de numerosos vuelos, evocaciones de cielos azules, simulaciones artísticas del aire y del espacio de los sueños que la poeta emplea con frecuencia hasta mediados de los años veinte. En las obras posteriores, el lector percibe un alejamiento de las imágenes aéreas y una reorientación hacia el mundo inmediato, y, finalmente, un alejamiento de la poesía en sí y un acercamiento a la muerte⁴⁷⁵. Tierno y de juvenil inocencia, *Encuentro* sería un soneto más si no fuera por las últimas dos estrofas en las que la protagonista, habiendo visto sentada en una ventana del tren a una muchacha triste, se pregunta si sus caminos ya se habían cruzado antes en el “valle de los sueños” y si su mirada melancólica no debe algo al hecho de que “incluso en el cielo ¿puede que no haya felicidad para ella?”. De alguna forma se podría decir que *Encuentro* es una prueba, un intento en el cual se puede intuir ya la fuerza expresiva que caracterizará el posterior devenir literario de Tsvietáieva. Si bien contiene elementos poco originales (preocupaciones apropiadas para la joven edad de la autora, respeto de la forma y rima, lenguaje sencillo y directo), deja vislumbrar esa chispa de talento y lo que serán el estilo y las temas de su posterior poesía.

⁴⁷²Ibíd., p. 50.

⁴⁷³Vasili Zhukovski (1783-1852), considerado el padre del romanticismo psicológico en Rusia, ejerció una poderosa influencia entre los escritores rusos de la primera mitad del siglo XIX, a la par que cultivó una poesía en la que destaca la elegía y, en menor cantidad, el género lírico. Sus baladas más logradas son *Ljudmila* (1808), *Svetlana* (1812) y *El arpa cólica* (1814).

⁴⁷⁴Afanasi Fet (1820 – 1892) fue partidario del «arte por el arte» y autor de poemarios como *El panteón lírico* (1840) y *Fuego de la noche* (1891).

⁴⁷⁵Vitins 1977:644.

En cuanto a estas últimas, observamos en *Álbum vespertino* una tendencia a preferir y admirar todo lo que es extraordinario, insólito y heroico. Tsvietáieva rechaza todo lo normal, lo cotidiano y común para aliarse a favor de la muerte prodigiosa frente a las desilusiones y frustraciones de la madurez. Sus personajes preferidos –y cabe destacar que entre los personajes históricos y/o inventados emergen amistades como Katia Peshkova y Serguei Tamburer– se distinguen por su sensibilidad, gran talento y, por supuesto, por su temprana muerte. Sin embargo, no es solamente esta la razón por la que sus versos juveniles resulten tan significativos. En su ensayo *The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*, Alyssa Dinega señala que la joven poeta, ya en sus primeras dos colecciones, nos muestra una clara comprensión de la magnitud de su vocación poética en claro contraste con su vida privada, que exigía decisiones obligatorias, renunciadas y sacrificios. En la mayoría de estos versos, ella analiza, desde varios puntos de vista, las diferentes posibilidades de estructurar su vida entorno a estas disyuntivas poniendo a prueba las posibles soluciones: ¿qué ganaría? y ¿qué perdería? Se trata de versos adolescentes, versos sobre la búsqueda de una identidad que será capaz de satisfacer sus sueños y deseos, reivindicar su talento y realizar su destino predeterminado⁴⁷⁶. Asimismo, sostiene que es posible, en sus poemas tempranos que tratan del tema de la relación de su género con su destino poético y humano, distinguir dos categorías. Por un lado, hay poemas en los cuales el yo poético parece aceptar su papel femenino tradicional a costa de su espíritu rebelde y las aspiraciones inconformistas y heterodoxas. A este grupo pertenece, por ejemplo, el poema *В Люксембургском саду* (En el Jardín de Luxemburgo). Por otro lado, en poemas como *Молитва* (Oración), el yo poético trasciende las limitaciones de su género, tanto en la esfera personal como en la esfera metafísica, abrazando la poesía hasta el punto de excluir la vida misma. Se puede hablar también de la tercera posibilidad o vía que la poeta desarrolla, por ejemplo, en el poema *Барабан* (El tambor), donde es posible discernir los primeros intentos de trazar una perspectiva realista de su vida poética.

Tsvietáieva escribió *En el Jardín de Luxemburgo* cuando tenía tan solo diecisiete años, careciendo, por tanto, de suficiente madurez para desarrollar sentimientos maternales. Sin embargo, el recurso básico sobre el que está construido el poema es el contraste entre la voz narradora que observa y la escena idílica de madres caminando o jugando con sus hijos en un jardín público. El lector puede captar este momento con todos los sentidos: la fragancia primaveral de los árboles en flor, el murmullo de la fuente, el fresco reconfortante de las

⁴⁷⁶ Dinega 2001: 9.

arboledas en la sombra. Pese a su aparente entusiasmo, el protagonista lírico es un observador a distancia, un extranjero, y en el sentido más literal de la palabra, porque, como indica el título mismo, la escena no se desarrolla en Rusia, sino en París. Ya la primera estrofa ofrece una doble lectura. La pregunta retórica *¡Oh!, niños en la hierba, ¿por qué no sois míos?* puede interpretarse tanto como un anhelo de la protagonista por una posible maternidad futura, o bien, si nos fijamos en la entonación de este grito y en el poema en su totalidad, como una diferencia cualitativa entre la felicidad familiar que la protagonista observa y el destino incierto que la espera. En la segunda estrofa se prosigue con la idea de la diferencia que ya antes se insinuaba entre líneas: lo que distingue a la protagonista de las madres en el jardín es la sensibilidad poética, la sensibilidad que no le permite vivir *in the singular, the concrete, the personal, the momentary*⁴⁷⁷. De aquí el conflicto: por un lado, la protagonista se siente dotada de una visión de totalidad –que puede conceptualizar a través de la metáfora de la felicidad de la vida ordinaria y del amor que probablemente pasaría inadvertido para quienes están absortos en esta vida simple–, mientras, al mismo tiempo, esto le hace pensar en su propia e insalvable distancia de este sencillo y no fragmentado mundo que ella observa desde la perspectiva poética:

И матери каждой, что гладит ребенка,
Мне хочется крикнуть: “Весь мир у тебя!”⁴⁷⁸

La protagonista piensa que las madres no se dan cuenta del milagro de los hijos porque los dan por descontado; lo que es normal, común e instintivo para ellas, sospecha la joven protagonista, será inalcanzable para sí misma. De ahí que su grito contenido, su osadía de sentirse superior por su visión y talento, se vuelve una máscara que cubre su profundo dolor y anhelo, y el supuesto desdén se torna un intento de saldar cuentas con el modo de vivir que la excluye, pero que, como tal, nunca podrá proporcionarle consuelo. En la tercera estrofa, el nivel de abstracción de las descripciones sigue intensificándose, incrementando de este modo la distancia que separa a la protagonista de la escena que está presenciando. La comparación de los vestidos de las niñas con mariposas, teniendo en cuenta el predominio de las formas en plural (concretamente en esta metáfora hay cuatro plurales en una sucesión rápida, tres

⁴⁷⁷Ibíd., p. 11.

⁴⁷⁸“A cada madre que acaricia a su hijo,/ quiero gritar: “¡Tienes todo el mundo!”. Cuando no se especifique otra información, la traducción en castellano es mía. Lo mismo vale para las citas de poemas que son extraídas del sitio web “El mundo de Marina Tsvietaieva” que ofrece libre acceso a la versión íntegra del poemario *Album vespertino*.

sustantivos y un adjetivo), evoca tanto el hermoso aleteo de las mariposas como el impresionante número de las mismas:

Как бабочки девочек платица пестры,
Здесь ссора, там хохот, там сборы домой...
И шепчутся мамы, как нежные сестры:
– «Подумайте, сын мой»... – «Да что вы! А мой»...⁴⁷⁹

Aquí, igual que en la primera estrofa, Tsvietáieva se sirve de la elipsis para acentuar la distancia entre la protagonista y las madres, para así seguir con otra generalización. Aunque las madres “carecen” de la imaginación poética, poseen otro tipo de riqueza de la cual la protagonista está excluida –la hermandad conspirativa femenina– indicada claramente con esos susurros incomprensibles sin forma y contenido. Sin embargo, lo que transforma este poema en una pieza maestra está contenido en la última estrofa de muy difícil interpretación. Pese a la acumulación de distancias y diferencias que Tsvietáieva consiguió en las primeras tres estrofas de su poema, ahora parece como si hubiera, en el último momento, dado un vuelco total a su argumento para adaptar sus esperanzas y sueños al mundo de las jóvenes madres en el jardín, abrazando incondicionalmente lo que ella imagina que podría ser su destino de mujer. No se puede perder de vista que el mensaje del poema sigue siendo el mismo: la protagonista está marcada por la poesía como también lo estará marcado su destino. Sabe que no hay sitio para ella en ese “mundo completo” y femenino descrito anteriormente con tanto afán:

Я женщин люблю, что в бою не робели,
Умевших и шпагу держать, и копьё, –
Но знаю, что только в плену колыбели
Обычное – женское – счастье мое!⁴⁸⁰

Los largos guiones en el verso final transforman el último pensamiento del yo lírico en una especie de desesperado lamento. Al mismo tiempo, estos tres guiones refuerzan cada una de los tres componentes del deseo de la protagonista; lo cotidiano, la feminidad, y la felicidad resultan desmesuradas en relación con la vocación poética. Las alternativas a la primera y

⁴⁷⁹“Variopintos como mariposas parecen los vestidos de las niñas/Aquí un regaño, allí una risita, allá preparaciones para la vuelta a casa.../Y las madres susurran como tiernas hermanas: “Mi hijo, ¿lo puede creer?...” Ay, ¡no me diga! Y el mío...”

⁴⁸⁰“Amo a las mujeres que en la batalla fueron valientes,/que sabían empuñar la espada y la lanza/pero sé que solamente en la prisión de una cuna/se encuentra/¡mi cotidiana – femenina – felicidad!”

tercera opción parecen claras; la protagonista está destinada a ser extraordinaria e infeliz, pero ¿cómo reconciliar la incompatibilidad entre lo femenino y la poesía teniendo en cuenta que ella es, al fin y al cabo, una mujer? La fácil respuesta –alcanzar el ideal de la amazona– no le parece satisfactoria, ya que su fascinación por las mujeres guerreras se ve condicionada por el uso de la conjunción adversativa *pero*, que intensifica la atmósfera angustiosa de los dos versos finales.

En la colección *Linterna mágica* hay un corto poema de cuatro estrofas titulado *Только девочка* (Solo una niña), en el que Tsvietáieva también rechaza el destino femenino que le había sido asignado por la tradición dominante. El poema empieza con un tono sarcástico que, en las dos estrofas finales, se vuelve melancólico, casi resignado. Enumerando las tareas que les correspondan como mujer, la protagonista adopta un tono claramente burlón sobre todo cuando dirige su mensaje contra sus propias inclinaciones naturales:

Я только девочка. Мой долг
До брачного венца
Не забывать, что всюду – волк
И помнить: я – овца.
Мечтать о замке золотом,
Качать, кружить, трясти
Сначала куклу, а потом
Не куклу, а почти.⁴⁸¹

Llegar virgen al matrimonio, creer en los ideales románticos y riquezas materiales (simbolizados en la imagen del castillo de oro), jugar con muñecas, tener un bebé a su cargo para experimentar la maternidad antes de haber tenido tiempo de ser mujer, son todas imágenes portadoras de una realidad cuya posición invita a la acción. El yo poético parece desdoblarse irónica y autocríticamente a través del diálogo entre una mujer autoconsciente y su oponente: la mujer "fabricada". Todo lo anterior se ve reforzado con ciertas tácticas poético-

⁴⁸¹“Soy solo una niña./Mi deber hasta el altar de la boda es / no olvidar, que hay lobos – por todas partes/y recordar que soy – una oveja//Soñar con un castillo de oro/mecer, girar y agitar/ al principio una muñeca y luego/ no una sino casi una muñeca.”

lingüísticas; Tsvietáieva hace rimar la palabra *ventsá* (la corona)⁴⁸² con *ovtsa* (oveja) o, en la segunda estrofa, se niega a usar la palabra *niño* prefiriendo la frase “No una, sino casi una muñeca”. Este método de objetivación del referente nos demuestra no solo el rechazo de la maternidad, sino, quizás, la total falta de comprensión de su atractivo por parte de la autora, lo que se halla en marcado contraste con los sentimientos expresados en el previamente analizado poema *En el Jardín de Luxemburgo*. En la tercera estrofa, la autora sigue catalogando los deberes de una chica cuyo ámbito de actuación es muy limitado. Vinculando la espada a la cuerda (lo rebelde y lo poético), Tsvietáieva dirige su mirada más lejos sugiriendo que ambas categorías son igualmente transgresivas para una mujer. Se tiene aquí también, como en las dos estrofas precedentes, la sensación del conflicto interior de la protagonista que, nada más articular su protesta, se muerde la lengua y se calla:

В моей руке не быть мечу,
 Не зазвенеть струне.
 Я только девочка,- молчу.⁴⁸³

Esta ambigüedad de la voz poética se presenta también en la estructura verbal del poema. Como destaca Dinega, a lo largo de todas las primeras tres estrofas (en la versión original en ruso), no encontramos ni un verbo conjugado. La autora prefiere, en cambio, el modo infinitivo, que es la única forma no personal del verbo; por ejemplo *мечтать* (soñar), *качать* (mecer), *кружить*, (girar), *трясти* (agitar) y muchos otros. Lo que es ambiguo aquí es su neutralidad o sea con el infinitivo el lector se mueve en el terreno de lo no vinculante, ya que nos transmite una orden o una recomendación, que pero no sabemos si la protagonista atiende y respeta.⁴⁸⁴ Cuando exclama “en mi mano no hay espada” por un lado implica que no la puede tener, mientras que por el otro indica una prohibición que tranquilamente podrá incumplirse (“en mi mano yo no debería tener una espada, pero yo la quiero tener y la voy a tener). Lo mismo pasa en el penúltimo verso de la tercera estrofa en el que, dependiendo en que palabra está puesto el énfasis, el lector se encuentra con dos interpretaciones. Soy solo *una chica* puede interpretarse como una especie del auto-menosprecio del género de la protagonista y de sus competencias innatas siendo una joven mujer. Por otro lado, “soy *solo* una chica” se

⁴⁸²En el ritual ortodoxo, además del intercambio de anillos, símbolo de la unión en matrimonio de los contrayentes, se hace un ritual de imposición de coronas, que significa que los novios son dueños absolutos del gobierno de sus vidas y que ambos son los reyes de la creación, según el Libro del Génesis.

⁴⁸³ “En mi mano no hay ninguna espada/ no suena ninguna cuerda/Solo soy una chica - y me callo”.

⁴⁸⁴ Dinega 2001:15.

vuelve una promesa de algo que todavía está por venir (“ahora soy solo una cría, pero en el futuro me esperan cosas buenas”). Así pues, la ambigüedad de estas formas verbales solo despeja la ambigüedad de la voz lírica, ya que la protagonista tiempo asume al mismo las limitaciones impuestas y –a través de la ironía y el juego lingüístico– expresa la posibilidad y los medios verbales necesarios para transgredir los mismos.

En la estrofa final, los verbos aparecen una vez más en infinitivo, pero aquí su forma refleja una posibilidad más que una prohibición, lo que corrobora el uso del subjuntivo al inicio de la estrofa, indicando el deseo velado de la protagonista:

Ах, если бы и мне
Взглянув на звезды знать, что там
И мне звезда зажглась
И улыбаться всем глазам,
Не опуская глаз!⁴⁸⁵

Y los dos deseos que en esta estrofa se presentan resultan antagónicos: por un lado hay el sueño que simboliza la realización de su destino poético (una estrella que se encenderá para ella) y por el otro el deseo de poder sonreír un día a los ojos de todos, que pertenece a la esfera de lo humano y corpóreo. Abajando sus ojos, el hablante, más que demostrar la modestia exigida y esperada en las mujeres por el código social, quiere expresar el sentido de desasosiego e incomodidad por su ser diferente de otras mujeres (exactamente tal y como en *En el Jardín de Luxemburgo*). En la poesía tardía de Tsvietáieva, este bajar la mirada se volverá símbolo de una mirada poética clarividente o, como destaca Hasty: “The closed eyes are emblematic in this cycle and elsewhere in Tsvetaeva’s writings of a perceptual transvaluation. The tyranny of phenomenal vision is replaced by transcendent imaginative perception”⁴⁸⁶.

Así pues, este poema, que se cierra con los dos deseos, nos muestra una joven Tsvietáieva muy consciente de poder convertirse algún día grande en una gran poeta, pese a que su voz lírica alberga dudas acerca del cumplimiento de lo mismo. La capacidad visionaria de su escritura permite al lector concebir a la mujer como portadora de un discurso propio que dialoga con otros discursos; de esta interacción procede su toma de conciencia. En consecuencia,

⁴⁸⁵“Ay, si solo pudiera / mirando a las estrellas, saber que / allí una estrella se encendió para mí también / y sonreír a los ojos de todos/ sin bajar los míos”.

⁴⁸⁶Hasty 1996:92.

encontrar un modo de trascender tanto su convicción de que la mujer–poeta es una contradicción en sí, como su sentimiento de inquietud por el mundo, constituyendo un verdadero desafío que Tsvietáieva tendrá que asumir y afrontar.

A diferencia de los dos poemas anteriormente mencionados, *Молитва* (Oración) pertenece a la categoría de versos juveniles de Tsvietáieva en los que el yo lírico parece haber aparentemente logrado trascender las limitaciones de su género para abrazar completamente la poesía. Escrito con motivo de su decimoséptimo cumpleaños, *Oración* es una despedida de una niñez que no celebra, para dar el paso a la vida adulta. Dado que sí disponemos de su traducción en castellano, el poema se cita aquí por entero:

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;

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!⁴⁸⁷

(МГА р. 41)

Como podemos observar, se trata de un poema en el que Tsvietáieva no indica expresamente cómo y en qué manera su género le impide desarrollar su carrera poética. Más bien, en estos versos el conflicto entre poesía y femineidad se expresa de manera indirecta a través de toda una serie de máscaras literarias que la protagonista enumera casi simultáneamente en un intento agitado de encontrar un modelo adecuado para sus aspiraciones heroicas. La incompatibilidad de estas máscaras y su insuficiencia culminan en el primer verso de la última estrofa en la que la protagonista proclama querer cruz, seda y cascos. Los dos primeros elementos son obviamente un contraste entre sí, en cuanto que la *кру́ж* simboliza piedad y sufrimiento frente a la *седа* que representa lo material y el placer, pero, introduciendo un tercer elemento imposible, Tsvietáieva da un paso adelante. El casco, si no nos quedamos solamente con la interpretación del mismo como símbolo de la lucha y de lo heroico, significa muerte, concretamente muerte temprana, evocada en el último verso, y parece ser la única alternativa posible al dilema. En otras palabras, tras haber examinado todos los papeles literarios femeninos que están a su alcance, la protagonista descubre que ninguno de los ofrecidos le permitirá actuar en el campo poético debido a su condición de mujer. Dinega afirma que en todos los papeles que Tsvietáieva analiza, las mujeres no son que objetos del deseo masculino, por lo que, a una joven mujer que sueña ser poeta y quiere transgredir su género no le queda más remedio que apropiarse de esta representación masculina. Sin embargo, en este poema la voz lírica descubre su incapacidad de llegar tan lejos como para conceptualizar un ideal de la subjetividad femenina, así que la muerte se convierte en la única solución a la insoslayable disparidad entre el deseo y su realización, la muerte prematura que podría satisfacer tanto las exigencias de la literatura como su deseo de transcendencia (en el sentido del triunfo de la experiencia subjetiva inasequible a los simples mortales)⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷“¡Cristo y Dios! ¡Yo ansío un milagro/hoy, ahora, cuando el día comienza!/Oh, dame la muerte en tanto/toda la vida es como un libro para mí./Tú eres sabio, tú no me dirás severo: /”Aguenta, aún no ha llegado el fin.” Tú mismo me diste...¡más de lo debido!/Yo ansío a la vez...¡todos los caminos!// Todo quiero: con alma gitana/ir cantando a robar,/por todos sufrir al escuchar el órgano/y galopar, amazona a la batalla// adivinar en negra torre las estrellas,/llevar niños adelante entre sombras.../¡Sea una leyenda...el día de ayer,/sea una locura...cada día!//Me gustan cruz y seda y cascos;/es un sendero de instantes mi alma...”¡Tú me diste una niñez...mejor que un cuento/y me has de dar la muerte...a los diecisiete años!”

⁴⁸⁸ Dinega 2006:18.

La colección *Álbum vespertino* propone, no obstante, una posible alternativa a la muerte prematura: la de ser para siempre una niña, siempre en la *nursery*. Lo testimonia por ejemplo el poema *В зале* (En el salón), donde la protagonista lírica se compara con un zar y desprecia a los adultos porque no entienden la omnipotencia de los niños, o sea, el mundo que trasciende la frontera entre ficción y realidad, por el cual el niño puede vagar libremente:

Над миром вечерних видений
Мы, дети, сегодня цари.
Спускаются длинные тени,
Горят за окном фонари,
Темнеет высокая зала,
Уходят в себя зеркала...⁴⁸⁹

(MTA p. 39)

Esta tendencia se aprecia también en el uso de un lenguaje particular, rebotante de diminutivos, rimas frecuentes, alusiones a los cuentos de hadas, etc. Según Taubman: “Tsvetaeva’s early poems assert, albeit rather naively, her belief in children’s “special knowledge”, their special understanding of other worlds, and other words which adults have lost. ...One of the things her children know is the emptiness and banality of this world, and the joy of other worlds, be they beyond the grave, or only the products of fantasy. They are willing to “seize the beautiful moment” while they are still young, even at the price of early death”⁴⁹⁰.

La exaltación de la niñez, de la experiencia de la infancia, que se presenta como un periodo mítico, libre de los prejuicios que, en la edad adulta, condicionarán la vida del sujeto poético femenino, siendo quizás más evidente en el poema *Нашу царства* (Nuestros reinos), en el que la protagonista y su hermana, ambas “hadas” y “buenas vecinas”, habitan un reino propio y mítico, en el que los sueños son todavía posibles. Se trata de un periodo de juego, en el que no están presentes las categorías temporales, de manera que el hoy se confunde con el mañana y existe una cierta armonía con el entorno y la naturaleza. De hecho, sus bienes, “ricos como si

⁴⁸⁹“En la tarde y su mundo de visiones/nosotros, los niños, hoy somos zares.7Las alargadas sombras se imponen,/las farolas doran los ventales, // Oscurece el inmenso salón./El espejo en sí mismo se evade...”

⁴⁹⁰Taubman 1989:21.

fueran imperiales” e “imposibles de describir con versos” son “riachuelos, arboles, campos, vertientes/y los cerezos del año pasado en musgo”.

Que la infancia no es solo un tiempo mítico de felicidad, sino también un periodo de descubrimientos y de angustias, de cuestionamiento y con frecuencia de incompreensión, lo testimonia el poema *Разные дети* (Hay niños diferentes). Para el yo lírico de la misma, que con la mirada inquisitiva observa lo que lo rodea, hay tres tipos de niños: los silenciosos que “no juegan con el fuego”, los niños-chispas que “con valentía agarran el fuego” y los niños raros “atrevidos y asustados a la vez que mueren de miedo en los días de niebla” sin encontrar salvación en este mundo. Dirigiéndose a un interlocutor desconocido al que trata como su “querido”, el yo se adhiere a estos últimos pidiendo comprensión y compasión. Asimismo, en algunos poemas recogidos en *Linterna mágica* observamos como el yo continua luchando desesperadamente contra la inminente entrada en el mundo prosaico de los adultos. Así, por ejemplo, *Из сказки в жизнь* (Del cuento de hadas a la vida), la protagonista se despide de su amiga recién casada Asia Turgeneva advirtiéndole que no deje que nadie eche un vistazo a su pasado, llamándola también “princesa fallecida”. En *Из сказки в сказку* (De cuento de hadas en cuento de hadas), dedicado a su marido Serguei Efron con ocasión de su boda, el yo afirma su intención de no crecer jamás y promete enseñar a su marido cómo ser siempre un niño.

En su estudio sobre el conflicto de los papeles en la poética tsvietáieviana, Gove observa que de todo el *Album vespertino*, *Rouge et bleu* es el poema en el que la poeta, de manera más evidente, rechaza el papel tradicional impuesto a las mujeres⁴⁹¹. *Rouge et bleu* trata sobre el yo fragmentado en su forma más simple y directa. Las tres estrofas que lo componen se representan en forma de dialogo entre dos protagonistas: una niña vestida de rojo y la otra, Alina, vestida de azul. La estructura paralela, las tres variantes de un patrón sintáctico y estructural básico establecido, presentan a las protagonistas como niñas, adolescentes y finalmente mujeres en situaciones frustrantes “apropiadas” a cada edad. Mientras que la chica vestida de rojo demuestra tener más iniciativa y voluntad de cambiar su condición, la voz de la niña vestida de azul es severa, triste y finalmente amarga:

Девочка в красном и девушка в синем
Вечером шли вдоль межи,

⁴⁹¹Gove 1977:233.

—”Хочеш, Алина, все бросим, все кинем,
 Хочеш, уедем? Скажи!”
 Вздохом сквозь вешний туман
 Грустно ответила девушка в синем:
 —”Полно! ведь жизнь —не роман”...⁴⁹²

El recurso de la estructura paralela sirve para intensificar el destino paralelo de las dos protagonistas, cuyo clímax se halla en la última línea del poema *Ведь женщины мы!* (Somos solamente mujeres). Cualquier posible tentativa de experimentar un destino extraordinario se vuelve una empresa ardua y casi imposible. Zubova, en su análisis de los aspectos lingüísticos en las obras de Tsvietáieva, dedica un capítulo al significado simbólico de los colores presentes en sus poemas. El rojo, con todas sus variaciones, adquiere generalmente el significado arcaico de belleza, mientras que el azul simboliza la santidad, el mundo superior, el principio espiritual y la ascensión⁴⁹³. Esta interpretación se complementa con la oposición fundamental anteriormente analizada en la obra tsvietáieviana: la del reino inferior del cuerpo y el reino superior del espíritu, del alma entre las que se mueve el yo lírico. Esto, obviamente, ofrece otra posible interpretación del poema. Los elementos “amor” y “poesía” pertenecen al mundo físico y espiritual, respectivamente. Así, la muchacha, y más tarde la mujer de rojo, simbolizan el amor, mientras que la mujer de azul representa la poesía. Dado que las dos están en claro contraste —una es activa y la otra obediente, pasiva y “sensata”—, la oposición entre amor y poesía es evidente. Kroth, en su estudio sobre los dialécticamente opuestos centros temáticos en la obra de Tsvietáieva, observa cómo la protagonista lírica, rechazando el amor, busca refugio en la poesía y cómo, por el contrario, entrar en el reino del amor significa para ella perder su propia voz poética. *Rouge et bleu* no trata sobre atracción o repulsión, es decir, sobre cuál de los dos polos opuestos elegir (para Kroth, Tsvietáieva escoge casi siempre el amor, ya que a menudo su yo sostiene que la poesía nace del amor)⁴⁹⁴, sino que más bien es sobre la desilusión, la frustración por no poder tomar decisiones. Por eso, al final del poema, el lector se queda con la sensación de que la protagonista ha renunciado al amor a favor de la poesía que, a su vez, le habla desde la oscuridad. Probablemente por ser mujer y, más aún, por ser

⁴⁹²“La muchacha en rojo y la muchacha en azul/De noche paseaban juntas en el jardín./-“Si quieres, Alina, dejamos todo, abandonamos todo,/ Si quieres ¿huiremos?¡Dime!”/ Suspirando entre la niebla primaveral/respondió triste la muchacha en azul:/ ¡Basta ya! Sabes que la vida no es una novela...”

⁴⁹³Zubova 1999:65.

⁴⁹⁴Kroth 1979:19.

una mujer–poeta, la voz lírica se siente excluida del mundo de los hombres caracterizado por la creatividad, la osadía y la aventura.

Abatida por la carga de la vida cotidiana, Tsvietáieva intentará reconciliar rojo y azul en el poema dedicado a su hija *Ты будешь невинной, тонкой...* (Tú serás inocente, esbelta...) en el que Alia es imaginada inocente y encantadora, a la vez que una amazona impetuosa y una dama seductora.

Ты будешь невинной, тонкой,
Прелестной – и всем чужой.
Пленительной амазонкой,
Стремительной госпожой.⁴⁹⁵

(MCSP p. 35)

El poema no es solo una predicción y la canción de cuna que una joven madre le canta a su recién nacida hija. La principal protagonista, Alia, se mueve, estrofa tras estrofa, de una época a otra, de la antigüedad (“amazona impetuosa”), a la Edad Media (“dama seductora”) hasta los tiempos modernos (“reina del baile”). La inmortalidad con la que Tsvietáieva reviste a su hija, en combinación con las imágenes ligeramente beligerantes (“golpearas a muchos, Reina, con tu espada burlona” o “Todos te obedecerán / y todos a tu lado se quedarán quietos.”), invocan la imagen de una diosa, majestuosa y hermosa, y bien protegida con el casco y su espada. Asimismo, su casa no está en la tierra sino en el cielo, y su madre es el arte en general (“tú serás la reina...de poemas jóvenes”). Alia no tiene ningún defecto, es la encarnación de todo lo mejor que una persona sabe y es capaz de hacer, es, pues, un ser divino. Pero, pese a la alta posición que Tsvietáieva reserva a su hija, encontramos de fondo una sensación de que la considera una continuación de ella misma añadiendo a su retrato sus propias características. Por tanto, Alia reúne los opuestos que son inherentes a la poeta también como orgullo y timidez y el refinamiento del alma (“amazona encantadora” y “señora atrevida). La frase "Escribirás como yo, sin duda, y mejores versos" deja entre líneas un significado digno de resaltar: que el yo del poema y el destinatario se complementan y se condicionan mutuamente.

En los poemas anteriormente analizados se observa que la realidad es mucho más compleja y que la protagonista es incapaz de decidir qué destino perseguir: si el establecido femenino o

⁴⁹⁵“Tú serás inocente, esbelta/ Encantadora y a todos –desconocida./Una amazona encantadora/ Una señora atrevida”.

bien el otro poético. Por esta razón, el lector es testigo del desdoblamiento interior del yo aislado por su sensibilidad poética del resto de la humanidad y atado a comportamientos que van en contra de sus propias necesidades. Es claramente consciente de la paradoja de su destino, Tsvietáieva se impuso la tarea de crear un espacio todo suyo donde poder canalizar su talento e incorporar, de manera satisfactoria, su género en su obra. Un primer intento de este tipo podemos encontrarlo en el poema *Барабан* (El tambor), escrito en 1911 e incluido en la colección *Linterna mágica*, en el que la autora, en un tono jovial y seguro, expresa cuál es su verdadera vocación, la poesía, representada metafóricamente por el latido de un tambor militar. Como ya se ha señalado anteriormente, en el poema *En el Jardín de Luxemburgo* Tsvietáieva expresa su admiración por las mujeres que “que en batallas fueran valientes,/ que sabían empuñar espada y lanza”, mientras que en *Solo una niña* compara la espada con la cuerda de una lira y en *Oración* confiesa su amor por el casco militar soñando de “galopar, amazona, a la batalla”. No obstante, en *El tambor*, concibe por primera vez su vocación poética de un modo metafórico: “an offensive military campaign against her own internalization of societal and poetic conventions that impede her path to poetry”⁴⁹⁶. Los dos polos opuestos, la vida y el arte, la poeta los reconcilia en este poema con una tercera posibilidad que consiste en aliarse con el ejército de sus colegas—poetas. Solo de este modo Tsvietáieva será capaz de olvidar el dolor causado por su exclusión de la hermandad femenina y la dicotomía entre cuerpo y alma:

В майское утро качать колыбель?
Гордую шею в аркан?
Пленнице - прялка, пастушке - свирель,
Мне - барабан.

Женская доля меня не влечет:
Скуки боюсь, а не ран!
Все мне дарует,- и власть и почет
Мой барабан.
Солнышко встало, деревья в свету...
Сколько невиданных стран!
Всякую грусть убивай на лету,
Бей, барабан!

⁴⁹⁶Dinega 2006:22.

БЫТЬ барабанщиком! Всех впереди!
Все остальное - обман!
Что покоряет сердца на пути,
Как барабан?⁴⁹⁷

Desde las primeras líneas del poema, el yo rechaza con determinación lo siguiente; la maternidad (mecer la cuna) como la esencia de la felicidad femenina, el trabajo doméstico concentrado simbólicamente en la imagen del huso y la típica percepción de la mujer poeta imaginada como una pastora con su flauta, por tanto, más como un objeto estético que como un sujeto hablante, cuya importancia poética se aprecia por el trabajo de las mujeres sobre el hilado. De todas estas “posibilidades”, Tsvietáieva elige el arte del tamborilero en marcha que se vuelve una metáfora de su talento poético impulsado por ritmos transgresivos y no convencionales. Según Dinega, el poema nos ofrece dos posibilidades de esta tercera opción que la autora ha escogido para sí misma: en primer lugar introduciendo la idea del camino (marcha) y, en segundo lugar, destacando el hecho de que ella, pese a su ser mujer, sigue marchando en compañía de sus compatriotas/soldados – hombres, sus hermanos en poesía, puesto que el tamborilero nunca marcha solo, sino que conduce a todo el ejército al que está comprometido a servir⁴⁹⁸. El grito “¡Por delante de todos!” en la última estrofa, expresa al mismo tiempo tanto su orgullo de ser única cuanto su compromiso con la “causa mayor”, y tanto su aislamiento como la camaradería, su admiración por sus hermanos en poesía y sus antecesores.

Cuando Tsvietáieva resalta su lado espiritual y apoya el camino no convencional de la poesía, a veces instintivamente, pero con determinación, rechaza el lado físico y la pasión. En el poema *В чужой лагерь* (En el campo ajeno) la protagonista llama a sus compañeros poetas “no hermanos” y “enemigos”, cuyas palabras son “extrañas” y “cruels”. Cabe aquí destacar que los destinatarios de la segunda parte del *Álbum* titulado *Amor* son los poetas Nilender y Ellis, con los que Tsvietáieva y su hermana mantuvieron una compleja relación emotiva. De los treinta y cinco poemas de esta segunda parte, casi la mitad está dirigida a Nilender (por

⁴⁹⁷“¿En la mañana de mayo mecer la cuna? / ¿Con la soga al cuello? / A una reclusa – el huso, a una pastora la flauta/ A mí - el tambor. // El destino femenino no me atrae/ ¡Tengo miedo de aburrimiento, no de las heridas!/ Todo me regala – el poder y el honor/ Mi tambor. // El sol se ha levantado, los árboles brillan .../ ¡Cuántos lugares por conocer!/ Mata toda la tristeza por el camino/ Bate, mi tambor! // ¡Ser un tamborilero! ¡Por delante de todos!/ Lo demás – un engaño/ Que conquista los corazones en su camino, / ¿Cómo el tambor?”

⁴⁹⁸Dinega 2006: 24.

ejemplo poemas como *На прощанье* (Poema de adiós), *Втроем* (A tres), *Встреча* (Encuentro), *Плохое оправдание* (Mala excusa), *Так будет* (Así será), *Правда* (Verdad), etc. *Ошибка* (Error), *Бывшему Чародею* (Al ex hechicero) y *Чародею* (Al hechicero) están dedicados a Ellis, mientras que *В чужой лагерь* (En el campo ajeno), *Луч серебрястый* (Luz plateada) y *Оба луча* (Ambas luces) a Nilender y Ellis a la vez.

En todo el poemario vemos desfilar una serie de protagonistas divididas entre las exigencias de la sociedad, la familia, el matrimonio, etc. y las tentaciones fuertes de la poesía. Ellas llegan "desde la oscuridad de la medianoche "como la bruja del poema epónimo (*Колдунья*), desde una misteriosa edad proclamándose "hermana de los elfos fantasmagóricos", viento de nadie y secreto en el que se debe creer. Ellas son "prudentes en presencia de la luz y débiles en la oscuridad" como las hermanas del anteriormente mencionado *En el campo ajeno*, como la protagonista de azul del *Rouge et bleue* con su "media sonrisa desde la oscuridad" o la heroína Nina Dzhavacha con su "cara en la sombra". Esta princesa georgiana de corazón orgulloso y destino trágico es la protagonista de una serie de obras de Lydia Charskaya (1875–1938), una de las escritoras favoritas de los jóvenes rusos de principios del siglo XX. Con su tema preferido, las aventuras y desventuras de los pequeños protagonistas románticos, llenas de acción, intriga, crueldad, secretos y misterios, despertaba en los jóvenes lectores simpatías e incluso lágrimas⁴⁹⁹. Muchos poemas del *Álbum vespertino* y *Linterna Mágica* abordan, como hemos mencionado, el tema de lo heroico, de ahí el interés de Tsvietáieva por las personas excepcionales, románticas, que no aguantan "la gris realidad", y que son, por un motivo u otro, arrastrados a una vida trágica, llena de sufrimiento y a una muerte precoz. La princesa Dzhavaja, "tan inalcanzable y tan dulce", tiene nueve años cuando muere su madre y crece como una niña poco femenina, una amazona salvaje y atrevida. Para evitar que sea obligada por su padre a casarse, huye de casa, lucha con bandidos y pasa algún tiempo con ellos en las montañas. Por otro lado, su mejor amigo, Yulik, un chico flaco de pelo rubio y rizado, vestido de terciopelo con puños de encaje, no representa, precisamente, el prototipo de la belleza masculina. Esta relación de hermandad de los dos protagonistas igualmente andróginos, que combinan en sí los principios masculinos y femeninos, es también interesante en el contexto del poema *El zar doncella* que será analizado en el segundo apartado. Por lo general, se sostiene que Tsvietáieva utilizó como fuente principal para su poema el cuento epónimo de Afanásiev, pero no sería erróneo presuponer también que se inspiró en el libro *Princesa Dzhavaja* de Lydia

⁴⁹⁹Strelnikova 2009:12.

Charskaya, si bien ambos, Afanásiev y Charskaya, parten de la tradición popular y el folclore de su tierra.

Otro lugar importante en la semántica del *Álbum vespertino* lo ocupa el tema del sueño. Entre los poemas que al mismo se refieren o del mismo hablan directamente cabe citar sobre todo *Связь через сны* (Comunicación a través de los sueños) junto con *Привет из вагона* (Saludo desde el tren), *Каток растаял* (Pista de hielo se derretía) y *Наши души, не правда ль, еще не привыкли к разлуке?* (Nuestras almas, ¿no es verdad? aún no se han acostumbrado a la separación). El lector percibe la sensación de que el mundo poético de Tsvietáieva está vuelto del revés, que el sueño habita la frontera entre conceptos opuestos como día y noche, vida y muerte, amor y desamor, etc. En *Comunicación a través de los sueños* el sueño se convierte en el único medio de comunicación con la persona amada: lo que crean los hombres es efímero, el placer de la novedad desaparece pronto. El sueño, no obstante, “ata para siempre”, no deja que el amor se olvide, por eso, la protagonista le pide a Dios el encuentro con el amado a través del sueño:

Я не молю: «О, ГОСПОДЬ, УНИЧТОЖИ
Муку грядущего дня!»
Нет, я молю: «О ПОШЛИ ЕМУ, БОЖЕ,
СОН ПРО МЕНЯ!»⁵⁰⁰

Como destaca Eizenshtein, a través de toda la obra de Tsvietáieva persiste el concepto del poeta como soñador y la convicción de que el arte no es sino el resultado de los sueños creativos del poeta. Ella misma fue muy consciente de sus sueños y se esforzaba por conservarlos, analizarlos e interpretar sus designios. De hecho, se conservan más de cincuenta apuntes y comentarios que dejan entrever que los percibía mucho más accesibles para el entendimiento, a diferencia de la obra poética que consideraba codificada. Así escribe: “El sueño descubre el problema y la creación lo cubre con la tela artística, con el velo del arte”⁵⁰¹.

Que el sueño no está solamente relacionado a la creación y la comunicación espiritual sino que puede vincularse y con la huida de la realidad lo testimonia el poema *Еще молитва* (Otra oración) que cierra el poemario. Ya a partir de las primeras líneas, el yo se dirige a Dios,

⁵⁰⁰“Yo no ruego: “¡Oh Señor, destruye/ La tormenta de los días que vienen!/ “No, yo te ruego: “Envía, oh Dios/ El sueño para mí”.

⁵⁰¹Eizenshtein 2003:7-13.

pidiendo no la fama, el reconocimiento o el amor, sino la fuerza suficiente para entender que “no todo son sombras”. Lo que impresiona a continuación es la capacidad de Tsvietáieva de predecir, a los dieciocho años, su propio destino trágico, lleno de sufrimiento y miseria, plasmado en la tercera estrofa en la pregunta “Fuera de la tristeza, ¿no hay felicidad?/ Salvo por los muertos, ¿no hay amigos aquí?”, donde los muertos obviamente representan a los héroes y heroínas literarias de su mundo “sagrado superior”. La protagonista es consciente de que no puede permanecer en el “reino de las sombras (“Se puede amar a las sombras, pero ¿si vivo en las sombras/ dieciocho años en esta tierra?”), y que, al mismo tiempo, la vida entre las personas reales le resultará insoportable. Por tanto, su oración final: “Dame el alma, Salvador, a cambio de solo sombras// En el reino tranquilo de las sombras queridas” es completamente opuesto a la petición de la primera estrofa. Se observa que para resolver el conflicto del yo lírico con el mundo (o mejor dicho, de su estancia en la frontera de dos mundos), hay solo dos opciones: deshacerse completamente de las "sombras" a su alrededor, o sumergirse completamente en el "mundo de las sombras" para fusionarse con él en una sola entidad.

En *Álbum vespertino* Tsvietáieva nos cuenta mucho sobre sí misma, sobre sus sentimientos hacia las personas próximas a su corazón; en primer lugar, hacia su madre y su hermana Anastasia; en segundo lugar, hacia sus primeros amores, Nielender y Ellis. En sus mejores poemas poetizó las ansias de su género, situando el lector frente a un yo que busca, más que nombrar, nombrarse: Tsvietáieva se veía una ladrona, una madre, una amazona preparada para la batalla, y una profeta que predice su destino. Observamos también la presencia de las oposiciones binarias como: cielo-tierra, sueño-realidad, transitorio-eterno, vida-ser que caracterizan sus obras posteriores. Sus versos juveniles ya contienen los signos de una búsqueda continua de una totalidad imposible, de los intentos de trazar el contorno real de su mundo interior poblado de sombras.

3.6. Царь-девица (El zar-doncella)

La preocupación de Tsvietáieva por su propia identidad como mujer y poeta, su rechazo del papel tradicional y su intento de traspasar barreras del género encuentran su más alta expresión y síntesis en el largo poema épico *Царь-девица* (El zar-doncella). Concluido en septiembre de 1920 y publicado por primera vez en Moscú en 1922, *El Zar Doncella* pertenece al grupo de poemas narrativos y satíricos inspirados en el folclore ruso, más precisamente en

los poemas épicos llamados *byliny*, en los que el tema de la doncella-zar –una poderosa guerrera amazona que se enamora de un hombre débil y delicado– es tratado con frecuencia. Así, por ejemplo, una versión de zar-doncella la encontramos en la colección de cuentos de hadas rusos recopilados por Mikhail Chulkov (1744–1792) titulados *Los cuentos sobre Alyosha Popóvich*. En ellos, el héroe homónimo se encuentra, en los campos de Lituania, con una doncella-zar que cabalga por el mundo y mata a los *bogatyry*. Los cuentos populares recopilados por Aleksandr Afanásiev (1826-1871), como por ejemplo *El zar-doncella*, *El cuento del fuerte, valioso e invencible bogatyr Iván Zarévich y su esposa maravillosa zar-doncella* o *El cuento sobre las tres princesas* se apartan de la imagen del zar-doncella de los *byliny*, puesto que representan a una mujer hermosa y gentil más que a una mujer guerrera. Entre otros poetas rusos atraídos por este motivo cabe destacar a Gavrila Derzhavin (1743 -1816), cuyo *Zar-doncella*, publicado en 1812, se aproxima más a la protagonista de los *byliny* y es representada como una súper-mujer de gran belleza y poder físico e intelectual, más predispuesta a la equitación, la caza y el combate que al cortejo⁵⁰².

Aunque Tsvietáieva utiliza como fuente principal la mencionada narración larga epónima de Afanásiev, la trama tiene también como telón de fondo el mito griego de Fedra e Hipólito, centrado en la desesperada pasión de una mujer por su hijastro que la rechaza. Por tanto, del cuento popular la poeta toma prestados los personajes que, en su versión, se convierten en un viejo y borracho zar, su frágil hijo músico (*zarévich*), la madrastra que se sirve de la magia negra para atraer a su hijastro y el zar doncella, que con la ayuda del viento y la magia blanca consigue al final recuperar el amor de su príncipe. Tsvietáieva respeta hasta cierto punto el cuento popular, pero las novedades introducidas –sus propias descripciones, las fuertes insinuaciones eróticas, la sintaxis adoptada del ruso coloquial y del folclore oral– sitúan *El zar-doncella* más cerca a los cuentos populares rusos auténticos destinados a un público adulto. Según Faryno, que nos ofrece un análisis estructural de mitologización y de su contenido simbólico en algunos poemas de Tsvietáieva, la estructura del poema es bastante simple, pero el telón mitológico y la imaginación de Tsvietáieva crean una compleja relación entre los protagonistas admitiendo interpretaciones variadas que requiere de explicaciones adicionales⁵⁰³.

⁵⁰²Kroth 1979:572-3.

⁵⁰³Faryno 1985:111.

Como destaca Eisenshtein, la fuente primaria de inspiración del poema fueron los versos de Aleksandr Blok: inmersa en la lectura de las obras de su compañero de pluma, Tsvietáieva, en vez de la carta, decide regalarle el poema, del mismo modo que el zar-doncella deja al zarévich “el recuerdo-carta” para que este se despierte y no lo olvide. Por lo tanto, el poema es la respuesta de Tsvietáieva, su sueño sobre el no-encuentro de Blok con su “soldada”, sobre el no-encuentro de ella misma con Blok que consideraba el poeta más cercano a su sensibilidad⁵⁰⁴. En la primera versión del cuento popular, tal como está recopilada por Afanásiev, Iván, el hijo de un comerciante, se echa al mar en su balsa y encuentra treinta barcos del zar-doncella y sus hermanas. Iván es invitado al barco más grande donde poco más tarde se celebrará el compromiso matrimonial entre los dos. En la segunda versión, el zar-doncella espera a su zarévich Vasili doce años, habiéndose hecho la promesa de no casarse con ningún otro hombre. Este secreto revelan al zarévich tres animales: el león, la serpiente y el cuervo. En la versión de Tsvietáieva la serpiente será relacionada con la madrastra y el león con el zar-doncella. Sin embargo, la modificación más importante que han experimentado los cuentos originales en la versión de Tsvietáieva se refiere al final tradicional. Si en el cuento popular el encuentro del zar-doncella con zarévich-músico se produce después de su separación y está coronado por un final feliz, en el poema la reunión es prácticamente imposible. El zar-doncella y el zarévich (sol y luna respectivamente) están separados por muchos obstáculos y solo cuando él duerme se produce el encuentro o más bien el “no encuentro” de los dos enamorados. Se nos revela de esta manera otro tema importante para la poeta: el tema de la separación y de la soledad en el amor. El amado es la encarnación de lo “impropio” y de la “no pasión” y también personificación de la “gran debilidad del no amor”. Él está dormido mientras su amada está despierta (su amor se encuentra en el nivel superior), por lo que parece incapaz de expresarse fuera del *byt* tsvietáieviano, fuera de lo cotidiano. Otras modificaciones incluyen la adición del viento como personaje absolutamente nuevo, mientras que los papeles de la madrastra, del rey y del zarévich se ven mucho más elaborados. Así, el enfrentamiento entre el honesto y rubio zar-doncella y la voluptuosa madrastra del pelo negro, alrededor del cual se desarrolla buena parte de la trama, en el cuento popular está apenas esbozado. Las tramas secundarias (la madrastra y el zarévich “susurrante”, la historia del rey, etc.) son también innovaciones junto con la escena final de la insurrección popular y de las represalias. Como se sabe, en la tradición popular encontramos cierta variedad de fórmulas de inicio y cierre de relatos como por ejemplo “vivieron felices hasta el fin de sus

⁵⁰⁴Eisenstein 2003:155-6.

días” o “Y desde entonces fueron muy felices y dichosos”, que Tsvietáieva no respeta. El “МЫ” (nosotros) que conduce la narrativa al principio se convierte al final en un coro del pueblo rebelde, ansioso de derrocar el poder real. La imagen del coro que declara la “Rusia Roja” choca con el mundo atemporal de la trama transportando el lector a la actual Rusia soviética, terminando con una nota de rebelión espontánea.

En cuanto al tipo de relaciones entre los protagonistas, estos se pueden dividir según el principio de atracción-repulsión, que a su vez representa dos mundos antagónicos: uno diabólico y el otro sacro, o más bien uno lunar y el otro solar. La relación entre el zarévich, que personifica la Luna, y el zar-doncella, que personifica el Sol, se desarrolla en forma de tres encuentros, cada uno precedido por un canto titulado respectivamente *Primera noche*, *Segunda noche* y *Tercera noche*, terminando la obra con el canto *Última noche* seguido por *Epílogo*. Asimismo, observamos una división entre los principios eróticos y espirituales, y, por tanto, entre lo corpóreo e incorpóreo o andrógino. El hecho de situar al zar-doncella en un lugar privilegiado de la obra, pese a la figura más elaborada del zarévich en torno al cual gira toda la acción, se basa, sobre todo, en la posición que ella ocupa en la visión del mundo de su autora: la valiente guerrera que representa el aspecto positivo y el principio espiritual en el eje vertical del mundo tsvietáieviano⁵⁰⁵. Por otro lado, el zarévich llega a ser una especie de doble del zar-doncella, ambos se llaman entre sí hermano y hermana, ambos son igualmente andróginos combinando en sí los principios masculinos y femeninos, y ambos evolucionan durante la narración hasta asemejarse el uno al otro⁵⁰⁶. También existe el tercer nivel de lectura en el que es posible considerar a todos los personajes como un universal y metafórico zar-doncella divididos en cuatro partes convencionales y autónomas.

Asimismo, los recursos lingüísticos como paralelismos (la repetición de una misma estructura gramatical), parataxis (la coordinación de frases simples), o repeticiones, demuestran la influencia de la literatura popular en esta obra. La comparación negativa (antítesis) también está vinculada a la tradición oral, pero Tsvietáieva introduce además elementos nuevos. Un ejemplo de lo anterior lo tenemos ya en la primera estrofa que abre el poema:

Как у молодой змеи — да старый уж,
Как у молодой жены — да старый муж,

⁵⁰⁵Faryno 1985:111.

⁵⁰⁶Karlinsky 1989:122.

Морда тиквой, живот шаром, дышит – терем дрожит,
От усов-то перегаром на сто верст округ разит.⁵⁰⁷

En el canto *Primera noche* se nos presentan al zarévich y su madrastra. A ella, descrita como бабенка шалая (la vieja traviesa), la encontramos mirando a su hijastro mientras este está durmiendo en su cama. Su monólogo es una gran serie de interrogaciones dirigidas hacia sí misma y hacia el zarévich: ella quiere saber, ante todo, por qué no es virgen, sino la mujer de otro y por qué no es la verdadera madre de su hijastro. Incluso su condición es deplorable ya que no duerme y lo único que quiere es sumergir su rostro en el del hijastro (Как на личико твое цветочное/Не зариться?⁵⁰⁸). Despertado probablemente por su voz, el zarévich la rechaza, rechaza no solo su ayuda (ella se demuestra muy servil, le coloca la almohada y se define “cristiana, sirvienta de tu alma”), sino su presencia, sus peticiones pasionales: “К взрослым пасынкам – нестарым/Мачехам ходить не след”⁵⁰⁹, y hasta excluye los vínculos de cualquier parentesco. Ahora bien, por un lado, ambos se diferencian perfectamente entre sí por su posición en el sistema de parentesco (ella es la madrastra y él es el hijastro), pero, por otro lado, durante esta disputa nocturna, observamos cómo la madrastra exclama dos veces “hijo mío” y cómo el zarévich utiliza la palabra “parentesco”. En la segunda escena, la madrastra ya se nos muestra como un personaje astuto y pérfido que recurre a todo tipo de artimañas para conseguir su propio fin: ganarse el corazón de zarévich, o sea, dormir con él. Así que suplica a un viejo hechicero que le revele los secretos de la brujería y este, por su parte, en vez de dinero y otras riquezas le pide un beso. Cuando la madrastra lo rechaza con repugnancia, el viejo le muestra, a través de su lámpara, primero al zarévich en su barco, con cuentas en la mano izquierda y *gusli*⁵¹⁰ en la mano derecha: “Бусы в левой руке,/Гусли в правой руке” y luego el barco de un personaje peculiar. El lector se encuentra por primera vez con la descripción del zar-doncella:

Дева всех впереди!
Великановый рост,
Пояс – змей-самохлёт,

⁵⁰⁷“Había una vez una joven víspera que tenía una vieja serpiente de hierba/ Había una vez una joven mujer que tenía un viejo marido/ Narizota como una calabaza, vientre como un globo, cuando respira, la torre del palacio tiembla/ Sus bigotes huelen a licor a cien verstas alrededor.” Dado que no se dispone de la traducción del poema en ningún otro idioma, todas las citas del ruso son mías.

⁵⁰⁸“¿Cómo esa carita tuya de flores / no voy a codiciar?”

⁵⁰⁹“En los hijastros adultos,/ las madrastras no dejan huella”

⁵¹⁰Se trata del instrumento de cuerdas múltiples más antiguo de Rusia.

ГОЛОВОЮ ДО ЗВЕЗДА,
С ГОЛОВЫ КОНСКИЙ ХВОСТ,
Месяц в ухе серьгой...⁵¹¹

La madrastra obtiene del viejo una aguja que, alimentada con su sangre, le ayudará a privar al zarévich de la memoria y a olvidar (adormecer) sus fantasías sobre el zar-doncella. Este, por otro lado, aunque tiene en sus manos cuentas y gusli se describe en la conversación con su tutor como físicamente débil: “Руки-ноги слабые,/Как есть – лапша!” (*Manos-pies débiles,/Como macarrones!*), lo que podría sugerir que su destino está en manos ajenas, inferiores o superiores.⁵¹² Al final de canto el tutor también menciona al zar-doncella otra vez describiéndolo como *Чудо-Птица* (Pájaro milagroso) que vive *за морями* (más allá del mar). Con esta última explicación lo distingue de los demás protagonistas, porque su casa también está *más allá* del mundo terrenal. Cabe destacar aquí que en el folclore ruso el mar representa un espacio intermedio entre el cielo y la tierra, pero también puede significar el cielo o la fuerza de las nubes, por lo que sería posible percibir este *más allá del mar* también como un espacio más allá de las nubes, el cielo en el sentido mitológico⁵¹³. Cuando, como personaje, aparece en la obra por primera vez, la vemos limpiando su sable con la niñera a sus pies lustrándole las botas:

На плече на правом — голубь,
На плече на левом — кречет.
У ее подножья нянька
Ей сапожки начищает⁵¹⁴.

La paloma posada en su hombro derecho simboliza el día, el espíritu, la libertad y el amor, mientras que el halcón en su hombro izquierdo simboliza la noche, la fuerza, el poder y la libertad. Con respecto a su espacio celestial, el zar-doncella es un personaje isomorfo. Sus atributos son: *como un rayo, como un trueno y como una tormenta* y, según sus propias palabras, ella es *trueno, granizo y brasa* –todas estas descripciones se reflejan en su aspecto físico: su voz truena, su sudor es como granizo, ella y su caballo se fusionan, su pelo es como la cola de un caballo que a su vez es un *torbellino* y un *relámpago*. En la conversación con su niñera

⁵¹¹“¡La doncella por delante de todos!/ La estatura colosal/ Su cintura - la serpiente que se muerde la cola,/Su cabeza – hasta las estrellas/ y de la cabeza la cola de caballo,/ La luna en su oreja como un pendiente...”

⁵¹²Eisenstein 2003:162.

⁵¹³Faryno 1985:215-6.

⁵¹⁴“En su hombro derecho, la paloma/En su hombro izquierdo, el halcón./Y la niñera a sus pies/Lustrándole las botas”.

descubrimos que su padre es el fuego, su madre es el agua, el viento es su hermano y la tormenta es su hermana, que niega no solamente cualquier forma de vinculación familiar común, sino también cualquier compromiso. Rechaza a los pretendientes, la cuna y los pañales a favor de la espada, la voz de la trompeta y la batalla. Sin embargo, su espíritu combativo y guerrero no es la *драка* –la batalla en el sentido de exterminio y de la guerra destructiva–, pues el zar-doncella lucha contra la muerte y las fuerzas de la oscuridad. Asimismo, no lleva ninguna joya o adorno típicos de las familias reales (no se mencionan anillos ni collares), lo que lo diferencia aún más del zarévich. Los únicos atributos de su realeza derivan de su nombre-título, de la comparación con la leona hecha por su niñera y el hecho de poseer el sello real (царская печать).

Tras escuchar la canción del zarévich y reconocerlo como su prometido, el zar-doncella decide embarcarse en el viaje para presentarse. Mientras su niñera ошалела от счастья (loca de felicidad) quiere meterse a estirarle ya el vestido de novia, el zar-doncella cree que es más importante despedirse de su ejército y de su Вихорь-Конь (Caballo-Torbellino). El caballo desempeña un papel importante en las obras de Tsvietáieva: en la mitología eslava, el caballo es la personificación de los vientos, de las tormentas, es la criatura que echa fuego por la boca. En Rusia, desde la época de Iván el Terrible, existe una bandera que representa a un jinete armado sobre un caballo blanco. Asimismo, en el escudo del Principado de Moscú, aparece San Jorge con una armadura blanca, montando un caballo blanco, mientras que el Arcángel Miguel también aparece a lomos de un caballo alado. En este poema observamos como Tsvietáieva usa la imagen del caballo para caracterizar mejor a sus personajes: el zar-doncella está en armonía absoluta con su caballo que le ofrece apoyo y protección. Su voz también se parece al relincho de la yegua y su cabello, como hemos visto, es comparado con la cola del caballo. La descripción de la madrastra también recuerda a la de un caballo: “Ножки смиренные, рот алый поджат./Во всем теле – одни ноздри дрожат” (*las piernas son dóciles, la boca escarlata fruncida/De todo el cuerpo- solo fosas nasales tiemblan*).

Se produce entonces el primer encuentro entre el zar-doncella y el zarévich dormido. Al verlo tan frágil y pequeño, se inclina sobre él y le habla, al principio en tono de burla, luego con perplejidad y miedo:

Я - чай, еще в пеленки мочится,

Пустышечку еще сосет!
Без перстня, без попа, без венчика,
Ну, было мне о чем тужить!⁵¹⁵

También compara con cariño la mano delicada del zarévich, adornada de anillos, con su “pata” grande, morena y sin adornos. Asimismo, el cabello del zarévich es fino como lino el y el suyo “de caballo”, “como cuerdas resonantes”. En esta escena, además, se observa como Tsvietáieva invierte los roles tradicionalmente asociados con hombres y mujeres: el zar-doncella tiene todas las cualidades de un héroe masculino de los cuentos populares tradicionales, de modo que si ella es el zar-doncella, el zarévich es, pues, una doncella-zar. Así dice a su tutora antes de emprender el viaje: “Как, к примеру, Дева-Царь я,/Так, выходит, – Царь-ты-Дева!” (*Como, por ejemplo, yo soy la doncella-zar,/ ¡Resulta pues que tú eres el zar-doncella!*). Según Kroth, el débil zarévich y la fuerte doncella-zar forman una pareja perfecta, son compatibles y es imposible distinguirlos. Ambos tienen suficientes elementos opuestos, masculinos o femeninos, del otro para poder formar una pareja perfecta “a cada lado de la barrera sexual”⁵¹⁶. Por tanto, se podría afirmar que Tsvietáieva reconcilia las diferencias sexuales del zar-doncella y del zarévich, si no fuera por la siguiente estrofa:

А ну́ как зорче поглядим –
И вовсе все обман один,
И вовсе над туманом – дым,
Над херувимом – серафим?⁵¹⁷

Según nos indica Tsvietáieva, el zar-doncella y el zarévich son dos ángeles: el serafín y el querubín. El hecho de que ambos pertenezcan a la misma primera categoría o jerarquía de ángeles, aunque no podemos distinguir cuál de los dos es el zar-doncella y cuál el zarévich, y que los ángeles son representados como seres asexuados, indica ante todo que la autora consideraba la cuestión del sexo de sus protagonistas irrelevante, pero, lo que es más importante, es que crea y sostiene la nueva figura de lo andrógino. Siempre y cuando el zar-doncella y el zarévich se mantienen unidos, el lector tendrá la posibilidad de establecer, a su

⁵¹⁵ “¡Pienso que aún de pañales se sirve,/y el chupete chupa!/Sin el anillo, sin el sacerdote y sin la corola/
¿Era a este a quién deseaba?”

⁵¹⁶Kroth 1979:576.

⁵¹⁷“Pero, si miramos con más atención /[veremos] que todo es un engaño. / Y que por encima de la niebla [hay] humo/ ¿Y por encima del querubín, el serafín?”

propio gusto, la identidad sexual de ambos, la identidad que la autora todo el tiempo desplaza deliberadamente de una esfera a la otra. Como sostiene Kroth, la androginia en esta obra funciona como un signo externo, una indicación de la existencia del profundo vínculo entre el zarévich y el zar-doncella, pero, en un nivel más alto, sus protagonistas andróginos están “marcados por el temperamento, visión dicotómica y el método artístico de su autora”⁵¹⁸.

A lo largo del poema, el zar-doncella se nos demuestra como un personaje muy activo: su alma es pura, su corazón generoso y su espíritu es fuerte. Por otro lado, el zarévich es estático, más complejo y “el punto neurálgico del mundo del poema”⁵¹⁹. Lo encontramos casi siempre en un estado de duermevela, siendo sus únicas pasiones tocar el *gusli* y navegar por los mares. Con su padre, el zar, y la madrastra, que insiste continuamente en ganarse su amor, el zarévich vive en un inframundo, en el reino diabólico y no-sacro de la muerte. Como destaca Faryno, el zarévich es el único protagonista que experimenta la evolución personal, pasando del “ребеночек” (bebé) y “малец” (jovencito) a joven adulto, un *bogatyr*.⁵²⁰ Lo crucial para este cambio podría también ser el episodio de su bautizo por el zar-doncella, que, no pudiendo despertarlo antes de marcharse, lo salpica con agua de mar:

Чтоб светлым встал, чтоб век не спал,
Одним своим речением,
– Морским своим крещением –
Младенчика крещу!⁵²¹

Como primero de los siete sacramentos, el bautismo se relaciona con el perdón de los pecados. De hecho, el zar-doncella, con su acto, perdona el “сонный грех”, el pecado somnoliento del zarévich cuya cara “blanca como la nieve” se vuelve “de cera” sugiriendo su posible entrada en el ámbito de lo sacro y de lo incorpóreo.

El canto *Segunda noche*, que antecede al *Segundo encuentro*, es interesante por dos razones: la primera mitad está enteramente dedicada a la descripción del zar, mientras que en la segunda mitad se produce el encuentro del zarévich y su madrastra en lo alto de la torre. Aunque el zar

⁵¹⁸Kroth 1979:582.

⁵¹⁹Faryno 1985:208.

⁵²⁰Ibíd., p.184.

⁵²¹“Para que sea puro, para que no duerma para siempre/Con una sola frase mía/Bautizo a este niño/Con mi bautismo marino”.

es un personaje de segundo orden, puesto que no está relacionado con la trama principal, su importancia en la reconstrucción del mundo del poema y del carácter del zarévich se puede considerar fundamental. Ya en el primer verso de la primera estrofa está localizado como el monarca del reino subterráneo (“Сиди Царь в нутре земном”) que se *muerde el bigote empapado*. Descubrimos no mucho más tarde que se trata de un borracho que perdió la mitad de su reino, que desprecia a todos los ministros de la religión cristiana y que bebe para olvidar su vejez y el hecho de que es “Женатый – виноватый” (*casado-culpable*). Al igual que su entorno, el zar está relacionado con el color rojo y sus variantes: su dosel es rojo, el león con el que se compara también es rojo, incluso su nariz es “кумашный” (tela de algodón de color rojo intensivo). En la naturaleza, el color rojo se asocia a vida (sangre), fuego (calor), sentimientos y pasiones. Es también el color de la violencia y la explosividad, y por tanto se encuentra relacionado con instintos primarios, impulsos vitales agresivos. Históricamente, el rojo fue el color de la nobleza y de los ricos, por su carácter de color luminoso, pero se había relacionado también con la maldad del demonio y la brujería. Lo último encuentra su expresión clara en la escena en la que el dosel del zar es comparado con el diablo danzante: “Как черт — красным мапет,/Шатер царский пляшет.” (*Como el diablo que mueve [su cola] roja,/ Baila el dosel del rey*). Su doble, o sea su equivalente femenino, es su segunda esposa, la madrastra del zarévich. Hay en el poema momentos que indican que no proviene del inframundo, sino que pertenece a la tierra (ella es “la tierra”). Tampoco se trata de una madrastra típica de la mitología popular que importuna y molesta a su hijo adoptivo, ella es “peligrosa” solo por su amor –su pasión antinatural. En la escena en lo alto de la torre, el zarévich sale a tomar el aire, pero lo sorprende el abrazo sofocante de la madrastra:

– Я сын тебе, а ты мне – мать.

Взошел я ветром подышать,

Морскую речь послушать...

А ты – веревкой душишь! – ⁵²²

Decepcionada, la madrastra amenaza con saltar desde la torre, pero para que esto no ocurra, el zarévich la abraza con un anillo de hierro (“„Железом ты в меня впился“). La escena, que acaba felizmente con la salida de la escena del zarévich y la madrastra tranquilizada, es simbólica por dos razones. Ante todo, el lector se da cuenta de que entre ellos hay una

⁵²²“Soy tu hijo y tú eres mi madre./ He salido para respirar con el viento, // Escuchar las palabras del mar../Y tú, echándome la soga al cuello”.

diferencia abismal, que son como dos mundos diferentes e incomunicables, lo que se ve reforzado con la imagen de la luna interpuesta entre ellos como una espada (“А месяц между ними –/Как меч – между двоими”). En segundo lugar, se observa el movimiento a lo largo del eje vertical del poema, la dinámica del ascenso y el descenso, que corresponde con la imagen de la torre y de las escaleras. La descripción física del zar-doncella (cabeza alta, pecho erguido), hace pensar en la torre y como ya fue antes mencionado, en que sus orígenes son celestiales. Ella es, pues, el punto más alto, mientras que la madrastra y el zarévich necesitan escaleras para subir y bajar. De una manera u otra, a través de las distintas culturas, la escalera siempre ha sido representativa de los deseos del ser humano de ver más allá, de ascender a otro nivel, aunque a veces también para retroceder o descender a las profundidades externas o internas. El camino escaleras abajo del zarévich (que es un músico) podría sugerir el regreso al mundo (sub)terrenal tras el malogrado intento de alcanzar los niveles superiores de la creatividad.

Como se observa, el doble carácter del zarévich está determinado por sus padres. Está por un lado el mundo subterráneo de su padre, el zar, y por otro la procedencia celestial de su verdadera madre que, aunque no es la protagonista en el sentido estricto de la palabra (es nombrada solo dos veces), su papel a nivel general del poema no se puede subestimar. La menciona por primera vez el mismo zarévich cantando una canción poco antes de la primera visita del zar-doncella. Según su visión cantada de los hechos, descubrimos que vino al mundo fácilmente puesto que la madre dio a luz, en vez de un niño, "una cortina de humo", como si alguien hubiera “vertido” en sus venas "la luz transparente de la luna”.

Мать рожала – не тужила:
Не дитя, – дымочек-дым!
Словно кто мне налил жилы
Светом месячным сквозным.⁵²³

La presencia de la luna y la posterior localización del lugar de descanso de la madre como "el hogar eterno” llevan a la conclusión de que sus orígenes son celestiales. La segunda vez se la menciona en el canto *Tercera noche* cuando el zar y el zarévich se enfrentan. En este encuentro descubrimos que el zar, borracho, no solo no se acuerda de su primera esposa y de que con

⁵²³“La madre dio a la luz, sin lamento:/No a un niño, más bien una cortina de humo!/Como si alguien hubiera vertido en mis venas/La luz trasparente de la luna2.

ella tuvo un hijo, sino también del hecho de que ahora está casado por segunda vez. En una ráfaga de ira, llama a zarévich “un monje fugitivo”, “un príncipe extranjero” y su madre “mi asesina”:

Принц заморский либо беглый монах—
Ни в каких я не повинен сынах!»
(...)
Коль сын, так твоя мать мне — жена?!»
(...)
Где же убивица моя,— твоя мать?!
В землю пальчиком гусяр:«Вечный дом!—
Ты в супружестве живешь во втором!»⁵²⁴

Así pues, los orígenes del zarévich son dobles: mundanos y extramundanos. La esencia de su ser, como señala Faryno, está por todas partes: se lo se puede relacionar con lugares superiores o inferiores, la tierra y el cielo, la vida o la muerte, lo material y lo inmaterial, lo auténtico y lo falso⁵²⁵. Puesto que no es ni “esto” ni “ello”, él vive en el poema en un estado de somnolencia permanente, al límite entre la vida y la muerte. Por tanto, podría, por su nacimiento, considerarse un personaje ambivalente e ideal, ya que une en sí los rasgos hereditarios contradictorios, manteniendo a la vez el equilibrio entre ellos. A lo largo del poema será definido por sus vestimentas de telas finas y de colores, por detalles como anillos, collares, “coraza de plata”, “cinturón de tela”, etc. Pese a este "materialismo", el zarévich no deja de ser un personaje etéreo, casi sin cuerpo. Como hemos visto, es el “humo”, “luz” y “una ilusión”. Incluso su sexo es difícil de establecer, como se ve en la escena del primer encuentro / no-encuentro con el zar-doncella cuando la voz narradora se pregunta si ve a dos hermosas doncellas (“Одной косы две плёточки,/Две девицы-красоточки.”) o a dos jóvenes guarpos (“Одной руки суставчики,/Два юноши-красавчика”). Pese al riesgo de simplificar el mensaje del poema, algunos críticos sostiene que los dos amantes representan las dos imágenes diferentes de la misma Tsvietáieva: la figura del zar-doncella, la amazona fuerte e

⁵²⁴«Un príncipe extranjero o un monje fugitivo/¡Yo no tengo hijos! /(...)/Si tú eres mi hijo, entonces ¿tu madre es mi esposa? /(...)/¿Dónde está mi asesina – tu madre? / El músico señala con el dedo al suelo: ¡El hogar eterno! /Pero, si tú estás casado por segunda vez?”.

⁵²⁵Faryno1985:184-214.

independiente, es sinónimo de lo que la poeta quiso ser, mientras que el zarévich lo es de lo que supo que era: una artista vulnerable⁵²⁶.

Sin embargo, el zarévich como el principio del amor, debe morir físicamente para resucitar en espíritu. En muchos de sus escritos Tsvietáieva habla del cuerpo casi con desprecio llamándolo “la prisión del alma”, “sótano” o “la tumba en la que el alma se pudre”. Por tanto, el amor debe ser libre del cuerpo o, apenas un mediador entre el mundo interno y el mundo externo. Como escribe en *El poeta y el tiempo*: “donde comienza el alma termina el cuerpo”⁵²⁷. En la misma línea de pensamiento encontramos también sus consideraciones sobre el género, que no son muchas ni explícitas, pero sí lo suficientemente importantes para ser tenidas en cuenta. Así por ejemplo escribe: “Пол в жизни людей – катастрофа. Во мне он начался очень рано, не полом пришел, – облаком. И вот постепенно, на протяжении лет, облако рассеялось: пол распылился. Гроза не состоялась, пол просто миновал. (Пронесло!) Облаком пришел и прошел”⁵²⁸.

Asimismo, discutiendo en una carta la obra de alguien que se pronunció sobre este tema, Tsvietáieva afirma: “Божественная комедия – пол? Апокалипсис– пол? Farbenlehre и Фауст Гете – пол? Весь Сведенборг – пол? Пол это то, что должно быть переборото, плоть это то, что я отрясаю. (...) Основа творчества – дух. Дух – это не пол, вне пола...”⁵²⁹

Volviendo al poema, la solución preferida de la autora es que toda la cuestión acerca de la identidad sexual no es sino una ilusión que, no obstante, no se puede plantear en este mundo (el mundo terrenal del zarévich). Lo resume muy bien el zar-doncella en su carta de despedida diciendo: “Нигде меня нету./В никуда я пропала” (*literalmente: Aquí no encuentro mi lugar/ He desaparecido en la nada*). Cabe aclarar que a nivel de la trama entre los amantes se producen otros dos encuentros sin éxito (el zarévich sigue durmiendo y el zar-doncella intenta en vano despertarlo con sus besos). Pero, el último encuentro termina trágicamente, ya que el zar-doncella, tras haber encontrado un cabello negro de la madrastra en la camisa del zarévich, desaparece en el cielo y el zarévich, habiendo leído su carta de despedida y descubierto la

⁵²⁶Karlinsky 1989:122.

⁵²⁷Tsvietáieva 2002:10.

⁵²⁸“En la vida de la gente, el género es una catástrofe. A mí me llegó muy pronto, no como el género suele [llegar], sino con una nube. Y poco a poco, durante los años, la nube se disipó y el género se difuminó. No se produjo la tormenta, el género simplemente desapareció (se desvaneció!). Vino con una nube y con una nube pasó.”

⁵²⁹“La *Divina Comedia* - ¿género?, El *Apocalipsis* - ¿género? *Teoría del color* o *Fausto* de Goethe - ¿género? Todo Swedenborg - ¿género? El género es lo que debe ser superado, la carne es lo que rechazo. (...) La base de la creación es el espíritu. El espíritu no tiene género, está libre de ello.” En Kudrova - <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/kudrova/strannlubov.html>

verdad a través del espejo ofrecido por el hechicero, se lanza al mar. La madrastra, por otra parte, no pudiendo detener a su hijastro y habiendo oído que este se ha ido por el mar con el zar-doncella, suplica al viento que se la lleve:

Бери меня, ветер,
На крылышки, ветер,
Ой, ветер!⁵³⁰

Este le ofrece sus servicios llevándola, pero hacia el otro lado, hacia tierra firme. Al percatarse de que ha sido engañada, la madrastra se enfrenta con el viento que decide deshacerse de ella. Una vez en el suelo, la madrastra se transforma en una serpiente y desaparece bajo las piedras. Ahora bien, como se deduce de lo hasta ahora expuesto, el amor del zar-doncella hacia el zarévich no es erótico como el amor de la madrastra. A diferencia de las escenas pasionales, como por ejemplo aquella en la que la madrastra está desnuda frente al zar: “На невесту взглянь: босая/Того уже голая” (*Mira a la novia, está descalza/ Ahora, incluso desnuda*) o cuando acepta pagar con su cuerpo los servicios del hechicero: “Приклонись ко мне, Царица, ушком,/Цену сам тебе скажу шепотком” (*Acércate a mi oreja, Reina,/ El precio yo mismo te susurraré*), el amor del zar -doncella es sagrado, cálido, valiente y se parece al amor materno. Su beso es comparado con un sello, mientras que el de la madrastra lo es con “слюнки” (saliva). Según Faryno, el sello del zar-doncella está estrechamente relacionado con el ritual del bautismo que en la tradición ortodoxa significa también el nuevo nacimiento “de lo alto”, distinto del “viejo”, físico y mortal⁵³¹. Es el nacimiento espiritual a la vida verdadera, el descubrimiento del camino que lleva a Dios y la llamada a la libertad. Asimismo, significa adquirir forma y asumir objetivos en la nueva vida respecto a la amorfa e indefinida existencia previa. Teniendo esto en cuenta, está claro por qué el zarévich es el único personaje que evoluciona y se desarrolla a lo largo del poema. En primer lugar, él debe liberarse del inframundo de su padre y negar su parte física para poder empezar su evolución espiritual. Ello implica morir físicamente, pero también acoplarse espiritualmente con el zar-doncella. Como hemos visto, dentro de la trama su evolución es impedida tres veces por la madrastra y su hechizo que lo condena a dormir, generando una situación cada vez más dramática (por ejemplo, en el episodio del choque entre el beso de la madrastra y la “quemadura” del zar-doncella por el cual el zarévich casi no se divide en dos partes: “Разорвут на части две,/ (Аж

⁵³⁰“Лlévame contigo, viento/Sobre tus alas, viento/¡O, viento!”

⁵³¹Faryno 1985:223.

жар во рту!)/Разных уст – печати две/На том же рту”. Sin embargo, las caricias del zar-doncella lo activan y permiten su evolución. Al leer su carta, él se lanza a mar, pero no se trata de un acto de suicidio, sino de la búsqueda de la persona amada, de su propia parte espiritual. Por tanto, superar la muerte, según Tsvietáieva, significa despojarse de lo físico para poderse transformar en puro principio espiritual:

Так, перед морями двух плачущих глаз
В морях тех небесных — далече-далече —
Вся их разыгралась последняя встреча⁵³².

El verdadero encuentro se hace posible solo a nivel del espíritu, trascendiendo los límites de lo corpóreo, así que el zarévich tiene que vencer a la muerte rechazando el cuerpo. Probablemente por esta razón no encontramos en el poema el conflicto clásico entre las fuerzas del bien y del mal, o sea entre los dos polos del cosmos: el oscuro inframundo representado por el zar y la madrastra y el luminoso mundo celestial del zar-doncella. Todo el conflicto, que presupone el enfrentamiento de los opuestos, se produce dentro del mismo zarévich y del zar-doncella. Por tanto, todo en el poema está desdoblado: el mundo, los habitantes del mar, el zarévich, su nacimiento, el zar-doncella, etc., teniendo cada uno su contraparte en el mundo opuesto. Además, si Tsvietáieva percibe el alma como inmortal, invisible e ingrávida, como algo que desafía cualquier categoría “terrenal” en términos de materia, medida, peso⁵³³ y, en fin, de género, entonces el principio masculino-femenino del zar-doncella no denota su bisexualidad, sino su falta. Su género está determinado solo en “este mundo” y no en las esferas de espíritu-cielo. Lo mismo vale para el zarévich, pues en vez de definirlo como bisexual, lo describe más bien como un personaje amorfo y caótico que adquiere su forma tras el bautizo.

En la última parte del poema, cuando termina la historia de los dos amantes, la muchedumbre despelleja vivo al viejo y corrompido zar proclamando el triunfo de la Rusia Roja. Algunos críticos han sugerido que este final representa una especie de compromiso de la poeta con la Revolución de Octubre y su deseo de proclamar “la verdad en fórmulas de manual bolchevique”⁵³⁴, pero se trata de una interpretación simplista que priva a la obra de su extrema

⁵³²“Así, frente a los mares dos ojos llorosos/ En los mares estos del cielo, lejos, más lejos/ Se produjo su último encuentro”.

⁵³³Kroth 1979:578.

⁵³⁴Karlinsky 1989:122-123.

trascendencia y singularidad sobre todo si tomamos en consideración la actitud paradójica que Tsvietáieva tuvo ante la Revolución y la política en general. Mucho más persuasiva resulta la interpretación de Eisenstein de que en la sublevación popular ve una amenaza creativa purificadora⁵³⁵. El zar, representante de lo corpóreo y comparado con un mosquito (“Комарь/Кровосос ты”) se alimenta de la sangre de su pueblo hasta que el pueblo decide salir a la calle, o sea, hasta que el alma decide liberarse del peso de la pasión. Esta idea tal vez encuentre su mejor reflejo en la primera estrofa del canto final:

Над подвалами – полы,
Над полами – потолки,
Купола – над потолками,
Облака – над куполами.
Там – про наши дела
Пальцем пишет – Судьба⁵³⁶.

donde el sótano corresponde al inconsciente y a los instintos, los campos (tierra) simbolizan la fuerza, el aspecto físico de la vida y todo lo relacionado con ella, el techo (en sentido de altura) representa la vida del alma, la cúpula es la sabiduría y creatividad, y las nubes simbolizan lo inmaterial y las esferas más altas de la vida⁵³⁷. Sin embargo, más que el análisis de sus partes, lo que importa es el efecto del conjunto de la obra que es, sin lugar a dudas, su mayor atractivo. Como hemos observado, tanto el zar-doncella como el zarévich representan una liberación de las normas de género, teniendo cada uno algo de la identidad sexual única que remite parcialmente a la androginia (el zar-doncella) y parcialmente a la asexualidad (el zarévich). Según Shevelenko, toda la trama gira en torno al intento de reunir el amor (encarnado en la figura del zar-doncella) y la creatividad (encarnada en la figura del zarévich) eliminando las distinciones entre masculinidad y feminidad, a pesar de que algo semejante no es posible realizar en esta tierra. El deseo de ambos de estar unidos los empuja a buscar su verdadera patria, el otro mundo, que representa el verdadero lugar de nacimiento del Eros y de la creatividad⁵³⁸.

⁵³⁵Eisenstein 2003:173.

⁵³⁶“Sobre los sótanos, los campos/Sobre los campos, los techos/Las cúpulas, sobre los techos,/Las nubes, sobre las cúpulas./Allí escribe con su dedo/sobre nuestros actos el Destino”.

⁵³⁷Eisenstein 2003:173.

⁵³⁸Shevelenko 2002: 171.

Pese a algunos intentos de refutar la idea de la visión dicotómica, la mayoría de los críticos está de acuerdo en que el mundo poético de Tsvietáieva está compuesto por dos polos opuestos: superior-inferior, corpóreo-incorpóreo, carnal-espiritual, etc. Lo corrobora, por un lado, su lenguaje que en este poema se nutre principalmente del folclore y del ruso coloquial, y que aquí no será analizado a fondo ya que requeriría un estudio aparte. Cabe mencionar la predilección de Tsvietáieva por el oxímoron, la figura que le permite mezclar los diferentes estilos (alto y bajo) y cualquiera de los dos elementos contrastados, siendo el título mismo la prueba más obvia. Se puede afirmar también que el yo lírico de Tsvietáieva a veces se parece a la figura mitológica de Perséfone que reúne en sí los dos mundos opuestos: el de sus padres (el mundo superior) y el de su marido Hades, dios de los Infiernos. Por tanto, estos dos mundos constituyen las coordenadas esenciales de su ubicación poética, convirtiendo el rechazo del cuerpo a favor del espíritu en la batalla contra los estereotipos, en la rebelión contra el orden existente de las cosas.

CAPÍTULO 4

DESDOBLAMIENTO Y FRAGMENTACIÓN DEL YO POÉTICO FEMENINO

4.1. Desdoblamiento y fragmentación del yo poético femenino

El rechazo de la dicotomía masculino/femenino, de los papeles tradicionales impuestos, el empleo de personajes que no se conforman a las normas, la naturaleza andrógina de los protagonistas líricos y el motivo de la búsqueda son, sin duda, las características principales que apoyan la hipótesis del yo femenino fragmentado en las obras de Charlotte Mew, Karin Boye y Marina Tsvietáieva. Sin embargo, cada de estas poetas utiliza diferentes medios de expresión poética, por lo que, en este último capítulo, se resumirán y ampliarán las conclusiones parciales realizadas al final de cada capítulo precedente.

Partiendo del concepto del desdoblamiento en la literatura, se pasará al análisis comparativo de algunos poemas de las tres autoras que comparten una “poética común”. Así, se contrastarán los poemas dialectales de Charlotte Mew, que tienen como protagonistas a hombres sencillos y solitarios, con algunos poemas de Tsvietáieva y Boye, puesto que ambas también estuvieron de parte de los “perdedores”, es decir, de parte de cada persona amenazada por un colectivo deshumanizado. El desdoblamiento y la fragmentación se hacen también evidentes en los motivos de búsqueda y viajes, en las imágenes recurrentes del sueño, del mar, de las mujeres fuertes, guerreras o de los personajes mitológicos que gozan de una calidad dicotómica y sirven de máscara para el yo lírico. Por último, pero no menos importante, la poesía en todas ellas surgía del deseo de la verdad, de lo que creían que era genuino en sus vidas. El inconformismo, tanto estilístico, temático y formal como privado y sentimental, las indujo a rebelarse contra varios estereotipos –literarios, morales y políticos. Consecuentemente, el desplazamiento en sus textos no emerge solamente en los temas y formas, sino que además se trata de una experiencia real y vivida. Baste pensar que sus obras crecían al margen de las corrientes literarias dominantes y que todas rechazaron tanto la vida convencional, y monótona y los valores prescritos como los posibles beneficios y ventajas.

4.2. La complejidad del proceso de emancipación: máscaras poéticas

En su ensayo sobre la literatura escrita por mujeres, Judith Gardiner habla de la identidad femenina como proceso, sosteniendo que las escritoras del siglo XX expresan la experiencia de su propia identidad a través de lo que escriben y de la manera en la que escriben, a menudo con un sentido de urgencia y agitación. La afirmación de que la identidad femenina es un

proceso que encuentra su fundamento en el aspecto fluido y flexible de la identidad primaria (entendida como naturaleza intrínseca) de la mujer siendo una manifestación de esta fluidez el hecho de que la escritura de mujeres suele no responder a las prescripciones genéricas del canon masculino⁵³⁹. Además, el estudio del desarrollo de la identidad femenina demuestra otro aspecto de la escritura femenina del siglo XX, muy debatido recientemente, el de la androginia. Según Gardiner, las escritoras a menudo crean personajes en los que los atributos tradicionales masculinos y femeninos de la personalidad forman una unión real e indisoluble. Tal androginia literaria intencional no surge de la confusión de las autoras sobre su género; más bien, evidencia las dificultades en el aprendizaje sobre cómo responder a las normas sociales que prescriben los roles de hombres y mujeres en nuestra sociedad⁵⁴⁰. Hemos observado en qué modo Tsvietáieva se sirve de las imágenes de las mujeres-guerreras, míticas Amazonas y figuras andróginas. En el poema *Zar-doncella* tanto el zar-doncella como el zarévich representan una liberación de las normas del género, teniendo cada uno algo de identidad sexual única, que remite parcialmente a la androginia (el zar-doncella) y parcialmente a la asexualidad (el zarévich). En *Carta a la amazona*, la amazona está asociada al tema del amor lésbico que, pese a todo, desafía las normas de género presentándose como una criatura extra-humana que renuncia a mantener relaciones sexuales con hombres e incita a sus amigas a experimentar nuevas formas de amor. En *Amiga*, a través de la figura de la amazona, Tsvietáieva, en su intento de reunir los opuestos y reconciliar las contradicciones, acorta las distancias entre el cuerpo y el espíritu. La otra, la amada, es retratada como un demonio, una pecadora y una peligrosa seductora, mientras su yo lírico se suele presentar como infantil o andrógino. En los dos poemarios juveniles, Tsvietáieva crea un espacio todo suyo donde canaliza su talento e incorpora, de manera satisfactoria, su género a la obra. En muchos poemas expresa su admiración por las mujeres valientes que saben empuñar la lanza y la espada –la última comparada con la labor poética–, o confiesa su amor por el casco militar soñando con galopar como una amazona hombre con hombre junto a sus colegas-poetas. Hay otros poemas de Tsvietáieva, no analizados con detalle en el presente trabajo por razones de preferencia, que podrían leerse como complemento a los aquí recogidos: el ciclo *Fedra*, compuesto por dos poemas, en el que la epónima protagonista expresa sus sentimientos retorcidos hacia su hijastro Hipólito en tonos físicos y violentos, rayanos con lo masculino. Hipólito, por el contrario, se presenta como débil, joven, inocente e incluso andrógino. En el segundo poema *Послание* (Epístola) la protagonista comienza su carta definiéndose primero

⁵³⁹Gardiner 1982:185.

⁵⁴⁰Ibid., p. 189.

como madre, luego como Fedra y por último como reina: “Ишполиту от Матери - Федры - Царицы – вестъ.” (*A Hipólito de su Madre – Fedra – Reina – una noticia.*), lo que podría interpretarse como su intento de encontrar una definición apropiada para sí misma en relación con el destinatari⁵⁴¹. Más adelante se compara también con una amazona-jinete: “Я наездница тоже! Итак, с высоты грудей,/С рокового двухолмия в пропасть твоей груди!” (*Yo también soy una amazona! Por tanto, desde lo alto de mi pecho,/Desde la trágica doble colina, caigo en el abismo de tu seno.*). Según Gove, la primera mención explícita de la figura de la amazona, con cuyo destino poco convencional la poeta se identifica repetidamente, la encontramos en el poemario *Profesión*, más concretamente en el poema del 1921 “Грудь женская! Души застывший вздох” (*Pecho de mujer! Helado suspiro del alma*). Es indudable que el sujeto lírico establece un paralelismo entre las valientes guerreras que sacrificaron una parte de su belleza (amputándose un pecho para poder disparar con el arco cómodamente), y su ser femenino que se sacrifica a la poesía⁵⁴².

Презренных и презрительных утех
 Игралнице. - Грудь женская! - Доспех
 Уступчивый! - Я думаю о тех...
 Об одnogрудых тех, - подругах тех!..⁵⁴³

Se ha demostrado que Tsvietáieva, en sus versos juveniles, trataba los aspectos restrictivos del papel de la mujer y su relación con la labor poética como uno de sus temas preferidos. En ese período, el papel de la mujer se caracterizaba por el uso de las imágenes estereotipadas de la misma, mientras que en *Zar-doncella*, y algunos de los poemas de los primeros años veinte, los protagonistas principales fueron representados con atributos masculinos y femeninos invertidos y/o confundidos. En su periodo maduro, representado por las colecciones *Profesión* y *Después de Rusia*, la poeta, en vez de las imágenes estereotipadas, rechaza los verdaderos componentes del papel de la mujer, lo cual estará acompañado por la creación de múltiples representaciones y autorrepresentaciones que van desde las imágenes de las mujeres fuertes (la amazona es solo un ejemplo) y figuras proféticas (como Sibila) hasta los seres libres y transcendentales (el alma). En este período y en el siguiente, la voz poética y la creación poética se afirman como la esencia de la vida.

⁵⁴¹Ruutu 2006: 56.

⁵⁴²Gove 1977:247.

⁵⁴³“Lugar de placeres despreciables/que desprecian...[pecho de mujer!...Armadura/ condescendiente...yo pienso en las... ¡en aquéllas de un solo pecho...las amigas!”

En cuanto a Boye, hemos visto que la poeta se apropia en sus poemas de ciertas imágenes que funcionan como arquetipos del ser femenino, ya sean estas mujeres fuertes y/o fatales o doncellas escuderas de la mitología nórdica, de tal modo que la poeta se sirve de las mismas para expresar su deseo de mostrarse firme e inflexible frente a las poderosas fuerzas del amor, esconder su propia fragilidad y debilidad. Desde su primer poemario, en el cual oscila entre la paz meditativa y el deseo de poseer un corazón valiente, hasta los poemarios posteriores, Boye interroga a su cuerpo y a su alma, se desdobra y reflexiona sobre sí misma, transformando su actividad poética en un verdadero camino hacia el autoconocimiento. Asimismo, tal sujeto lírico oscilante bien puede cantar el amor como fuente de vida o como algo prohibido, que a su vez lleva a la muerte, a la negación del principio del placer. En este sentido, Lilith también destaca como otra protagonista preferida, representada como fuerte, independiente, sexualmente atractiva y dominante. Situada “detrás de los mundos lucidos” y “más allá de las fronteras del tiempo”, Lilith no es un demonio maldito o una generadora de seres aberrantes, bien al contrario, es una protagonista transgresiva y atrevida, dispuesta a asumir el aprendizaje que la complete y que, de acuerdo con lo observado en el capítulo pertinente del presente trabajo, ofrece a su autora la posibilidad de explorar las regiones ignotas de la libido.

Asimismo, al analizar los textos de Mew, hemos observado que las características más interesantes de su poesía son el desplazamiento, la mezcla del sueño y realidad y la fragmentación del sujeto poético que la poeta expresa, ante todo, a través de las máscaras poéticas. Prevalecen, por tanto, poemas con voz narradora masculina, con voz infantil o poemas donde el género no está indicado. El predominio de las voces masculinas o, en cualquier caso, no-femeninas, podrían sugerir la transgeneridad, servir como máscara tras la cual la poeta ocultaba su alma masculina o la capacidad de la autora de hablar desde la perspectiva masculina. Sus monólogos dramáticos *The Farmer's Bride* y *Madeleine in Church*, tienen como protagonistas a un hombre y una mujer respectivamente y, teniendo en cuenta solo este hecho, resulta imposible hablar de algo más que del mero interés de la poeta en los personajes y la tradición poética inglesa. Otros detalles analizados respaldan, no obstante, mi intento de individualizar el yo femenino desdoblado en sus obras. Los poemas dialectales, por ejemplo, tienen como protagonistas al sujeto lírico masculino. *The Rambling Sailor*, *Old Shepherd's Prayer* y *Arracombe Wood* hablan de hombres sencillos, solitarios que se ganan inmediatamente la simpatía del lector. Los dialectos que Mew elige, el cornuallés, el de la Isla

de Wight, o el de la clase obrera londinense, representan siempre voces en estrecho contacto con su propia voz. Así, escuchamos a un hombre-mujeriego, a una *demi-monde* envejecida, a un colegial francés sexualmente frustrado, a un granjero romántico también frustrado, a una joven atrapada en casa, etc. Como ya se ha analizado detalladamente, sus personajes son aislados, confinados, reclusos en casas, escuelas, habitaciones y, a la vez, en la cárcel de sus propias identidades. Así, sus mentes y pensamientos vagan pero dentro de un espacio limitado, regresan a la persona o al sentimiento que podría liberarlos, pero la libertad ofrecida jamás llega. La mujer encerrada en el desván nunca se entrega libremente, el día de fiesta nunca vuelve, el cuerpo permanece en la tumba. Esta aproximación de Mew al sufrimiento de los más frágiles y débiles la encontramos también en Tsvietáieva y Boye, puesto que ambas también estuvieron de parte de los marginados, de los pobres, de los desvalidos, es decir, de parte de cada persona amenazada por un colectivo deshumanizado. Al igual que su yo lírico, Tsvietáieva se desplaza por acontecimientos y hechos que sucedían en Rusia de su época, guiada únicamente “por la velocidad que le imprime a sus actos su vida interior”⁵⁴⁴. Así, en sus versos juveniles hacía alarde de ideas revolucionarias, escribía contra la monarquía y pregonaba el ateísmo. Al tomar los bolcheviques el poder, los rechaza y en honor del ejecutado zar escribe varios poemas, terminando la antología *El canto de los cisnes*. El leitmotiv de este poemario, que nunca salió a la luz, es el río Don y el tema principal, la derrota del movimiento Blanco. Pero no se trata solo de un réquiem por el ejército de voluntarios uno de cuyos combatientes fue también su marido: la guerra sangrienta afecta a ambos lados, tanto a los ganadores como a los perdedores; quien fue blanco se volvió rojo de sangre, y quien fue rojo, la muerte lo tiñó de blanco. Esta actitud paradójica de Tsvietáieva es testigo, en todo caso, de la reacción de su voz interior que no pudo identificarse con ningún sistema rígido, ajeno a la creación y a la vida. Como destaca Burgos, “es la rebelión del poeta, que acompaña a los que se rebelan; pero cuando la rebelión se transforma en poder, en política, es necesario combatirla también”⁵⁴⁵. Boye expresa sentimientos semejantes en algunos poemas, de los cuales destaca *Torkel Tyre*, compuesto de ocho estrofas que cuestionan la relación entre la cohesión y la justicia como bases de la estructura social. El protagonista epónimo es “för dråp lyst i akt” (declarado culpable por el asesinato) que una noche se sacrifica para salvar a una joven del lobo:

⁵⁴⁴Tsvietáieva 2002:37.

⁵⁴⁵Ibid.

Men Torkel grep sin kniv.
Han högg, han stack, han skar,
och vassa, vita tänder
gav hårdnackat svar.
Mot morgonen fällde han ulven,
men själv låg han dödstrött kvar⁵⁴⁶.

(KBP: 87)

Los campesinos que lo capturan el día siguiente y lo matan, simbolizan las severas leyes de la vida, mientras que todos los que infrinjan las normas y costumbres establecidas deben sufrir las consecuencias. Por su ardiente rebeldía y actitud individualista ante la vida, Torkel levanta más simpatías entre los lectores que los granjeros “honestos”. La última estrofa es un coro que replica la voz de los campesinos y que justifica su acto con palabras: “Vi handlade så som vi bort./Vi alla är män från bygden,/och detta var riktigt gjort.” (*Actuamos como debimos/ Somos todos del mismo pueblo/y hicimos lo justo*) remite a la comunidad, que Mew tan bien dibuja en su poema más famoso, a los campesinos involucrados en la caza a la joven novia o a “ellos”, los de la ciudad que encierran en un manicomio al pobre Ken cuyo comportamiento es considerado extraño. Asimismo, se ha observado que los poemas de Mew a menudo describen lo vivido por otras mujeres, corriendo el lector el riesgo de leer su trabajo como una autobiografía. Esto, sin embargo, no revela completamente el “yo secreto”, puesto que las autobiografías son creadas a partir de una selección de experiencias, aunque la misma Mew impide tal lectura desplazando sus experiencias a otro contexto. Lo evidencian numerosos poemas analizados en este trabajo, de los cuales destacan: “la más subjetiva” *The Quiet House*, como un ejemplo excelente de la mezcla del material biográfico con la esencia del poema; *The Changeling*, *Fame*, *Ken*, *On the Asylum Road*, y también *In the Nunhead Cemetery*. Las últimas tres son particularmente interesantes por su tratamiento del tema de la locura, la enfermedad que Mew pensó que era hereditaria y de la que nunca habló abiertamente con nadie. Su experiencia y el miedo a la misma se muestran desplazados en estos poemas sirviendo como mecanismos de defensa e invitando a una interpretación freudiana de la poesía. Ahora bien, en cierta medida, el análisis freudiano sobre el funcionamiento de la mente podría apoyar la idea de una

⁵⁴⁶“Pero Torkel agarró su cuchillo./Golpeo, apuñaló, cortó/y, dientes blancos y afilados/respondieron obstinadamente./ En la mañana derribó al lobo, /pero él también se quedó a tierra agotado”.

identidad fija, porque los tres niveles o estratos de la mente interactuantes, que Freud define como *id*, *ego* y *superego*, son varias manifestaciones de una misma personalidad⁵⁴⁷.

En sus interpretaciones sobre el inconsciente, el desplazamiento es definido como uno de los mecanismos de defensa en que la mente redirige algunas emociones de un objeto percibido como peligroso o inaceptable hacia uno aceptable. Aplicado a la poesía de Mew, este modelo explica las omisiones y cambios en detalles biográficos en sus poemas o la distancia que el yo lírico mantiene con los *borderland people*, los *brother-shadows*, los enfermos mentales, los *otros*. Solo en el monólogo dramático *In the Nunhead Cemetery* Mew intenta entrar en la mente desequilibrada de su protagonista sirviéndose, sin embargo, de otra forma de desplazamiento, a saber, del personaje masculino como narrador.

4.2.1. Refugio en la vía del sueño

El desplazamiento es un mecanismo de elaboración onírica, por el cual el significado fundamental del sueño puede aparecer en el contenido manifiesto como un elemento accesorio o secundario y, por el contrario, el elemento más importante del contenido manifiesto puede presentarse como un elemento secundario del auténtico sentido. Como hemos visto, las contradicciones de la mente consciente e inconsciente, y el conflicto entre la sexualidad y la creatividad poética de Charlotte Mew se reflejan en la imagen recurrente del sueño. En *No me tangito* la protagonista realiza su deseo sexual en un sueño, más precisamente en la última parte del poema, cuando el amante se transforma en un niño –“divino” y débil– creado por la protagonista. Esta imagen ofrece al lector mucho más que una simple interpretación del deseo de maternidad. El niño podría ser visto como metáfora de la creatividad poética *not looked* o *ever cared before*, siempre deseada y soñada. El sueño, que a menudo acompaña a la búsqueda, emerge, pues, como refugio, posibilidad o pasaje. Estas observaciones son apoyadas también por las siguientes exclamaciones: *I think it is myself I go to meet, I see my soul/I hear my soul, singing among the trees, I mean to go through the door without fear*, etc. En el poema-monólogo *No me tangito* el deseo sexual de la protagonista se cumple en un sueño. El título, que es la forma más antigua de la expresión *Noli me tangere*, y el tono agudo y amenazador del epígrafe contrastan con la descripción apasionada del sueño de María:

⁵⁴⁷Slattery 1993:49.

My breast was bared
 But sheltered by my hair
 I found you, suddenly, lying there,
 Tugging with tiny fingers at my heart, no more afraid:
 The weakest thing, the most divine
 That ever yet was mine,
 Something that I had strangely made,
 So then it seemed -
 The child for which I had not looked or ever cared,
 Of whom, before, I had never dreamed.

(CM CP p. 49)

Este «no me toques» del título expresa la parábola general contenida en la vida y la misión de Jesús. Pero más allá del contexto evangélico, en el arte y la cultura, dicha fórmula viene evocando la prohibición del contacto, ya se trate de la sensualidad o la violencia. En el poema de Mew, alude a las relaciones humanas que contrastan con la imaginación poética, ambos, en la segunda parte y a través de la imagen del sueño, indisolublemente ligados con la maternidad. En un escenario pastoral de los campos en abril, Cristo se vuelve un niño en los brazos de María: *The child for which I had not looked or ever cared, / Of whom, before, I had never dreamed*. El miedo a tocarse se transforma en la dependencia física al niño. *Do Dreams Lie Deeper?* es otra confesión, esta vez de un yo lírico enterrado, pero aún en vida, que habla de los sueños en un tono de sereno humor. El lector descubre que los sueños son como niños con “little eyes” y “very lovely faces”, que tienen una calidad espiritual porque son “not of the earth and not of the sea”, y que son efímeros “como flakes of the falling snow”. Slattery sostiene que los sueños podrían representar poemas que revelan el yo secreto de la autora que el yo lírico intenta enterrar, pero no se tiene certeza de que esto sea posible⁵⁴⁸. La cuestión puesta en el título sigue sin respuesta.

Numerosos son los poemas de Boye dedicados al sueño o creados tras un sueño. *Sköldmön* (La doncella escudera), como ya se ha mencionado, está basado probablemente en un sueño real, puesto que parece haber estado escrito por alguien que “aún sigue estando atrapado y

⁵⁴⁸Slattery 1993: 55.

obsesionado por una atmósfera nublada del sueño”⁵⁴⁹. Boye también fue la primera autora en Suecia que utilizó la “profundidad del mar” como símbolo del sueño y las pulsiones (de vida o muerte según la terminología freudiana), y que se empeñó en alcanzar los impulsos oscuros de la región de los sueños muy por debajo de la capa racional. Se trata de un mundo misterioso y demoníaco al que la autora intenta acercarse con un deseo abrumador⁵⁵⁰. Su predilección por ciertas imágenes, por los símbolos vegetativos como el agua y los árboles, resulta evidente sobre todo en los tres primeros poemarios. En *Moln*, Boye comienza, con pequeños pasos, a demostrar una actitud positiva hacia la pulsión de vida (Eros) que Freud sitúa como una fuerza de cohesión e integración. Dos de los poemas de dicha colección tienen como tema explícito el sueño: *Drom* (Sueño) utiliza los símbolos de la naturaleza para expresar las profundidades ocultas del yo. Las plantas y los seres vivos se distorsionan de manera casi grotesca para crear la atmósfera de la visión onírica:

Ångesten sträcker sig ur dyiga vatten
händer, svarta och knotiga,
lika de fuktdrypande
murkna grenar, där mossan gror.
Hjälp, o hjälp, vilka hemliga
djup, som begära mig!⁵⁵¹

Las “incolores plantas terrestres”, las “grandes setas”, los “troncos en forma de serpientes”, los “terrenos cenagosos” representan las profundidades secretas de las que la protagonista tiene miedo. Ella es “su presa”, no tiene dónde apoyarse y está a punto de hundirse. Sin embargo, el olor repentino de las flores, de los brotes brillantes y la bella imagen de sus pies que al final encuentran “un apoyo entre los cálices blancos” iluminan el “sendero desconocido”. El yo secreto encuentra consuelo, rezando y cantando al gran Pan. *Drömsyn* (Visión de sueños) se acerca más a *La doncella escudera* por la experiencia amorosa que proporciona a ambos el telón de fondo. La “revelación clara como el sol”, producto de la visión de sueños, nace de la reunión con una persona extraña. En el poemario *Gömnda land* se observa cómo la voluntad más desinhibida de la autora quiere entrar en contacto con las fuerzas elementales de la vida, desde el poema *Elementarandar* (Espíritus elementales) hasta *Den*

⁵⁴⁹Abenius 1951:139.

⁵⁵⁰Kjellén 1956:297.

⁵⁵¹“Fear stretches from muddy water/hands, black and gnarled,/like the damp-dripping/rotten branches on which the moss grows./Help, oh, help, what secret/depths, that desire me!”

okända (La desconocida) y *Till sömnen* (Al sueño). En este último, la protagonista llama al sueño "el bautismo nocturno de la profundidad". El yo secreto ("el espíritu") en sus ríos ("mar de la vida") lava "den gångna dagens vissnade/rester och damm!" (los residuos y el polvo desgastado de los días pasados). El poemario *Härdarna*, publicado en medio de fervorosos debates sobre el psicoanálisis en conferencias universitarias, periódicos y varias publicaciones, está impregnado por la atmósfera espiritual, por las fuerzas profundas que escapan de la voluntad consciente. Lo evidencian los poemas *Fördäraren* (El corruptor), *Vattnets barn* (Los niños del agua), *Vi sömniga barn* (Nosotros niños somnolientos) y *La canción de Lilith*.

Según ya quedó de manifiesto en el tercer capítulo, a través de toda la obra de Tsvietáieva persiste el concepto del poeta como soñador y la convicción de que el arte es el resultado de los sueños creativos del poeta. Como mujer y como escritora vivía en un estado de anhelo permanente, de dolorosa insatisfacción, casi poseída por un deseo de libertad temeraria, en un mundo de convenciones obtusas y de terror. Por estas razones tuvo que reinventar la realidad en el mundo ideal de su escritura, que fue el eco prolongado de sus sueños. Como anota en su ensayo *El arte a la luz de la conciencia*: "Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинуясь неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы приятеля. Твой ли это поступок? Явно — твой (спишь, снишь ведь ты!). Твой — на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя — природы"⁵⁵²

En otras palabras, creía en el sueño como un gran milagro, puesto que solo niños y poetas son capaces de controlarlos y cambiar el rumbo de las cosas⁵⁵³. Se ha visto que el tema del sueño en *Álbum vespertino* ocupa un lugar importante y que son numerosos los poemas que al mismo se dirigen o del mismo hablan directamente. Detectamos en ellos la sensación de que el mundo poético de Tsvietáieva está vuelto del revés, que el sueño habita la frontera entre los conceptos opuestos como día y noche, vida y muerte, amor y desamor, etc., y que se revela también como el único medio de comunicación con la persona amada, puesto que "ata para siempre" y no deja que el amor se olvide. En el *Zar-doncella* el sueño impide la evolución espiritual del zarévich. Cuando el zar-doncella rompe el hechizo y lo despierta, el zarévich afirma su personalidad, sale de los límites del cuerpo y supera la muerte; en el ciclo *Amiga* algunos poemas se desarrollan en una atmósfera de delirio amoroso, confusión y sueño; en

⁵⁵²"El estado de creación es un estado de sueño, cuando al someterte a una necesidad desconocida, incendias tu casa o empujas montaña abajo a un amigo. ¿Es cosa tuya este acto? Evidentemente sí lo es (duermes y sueñas tú). Tu acto en plena libertad, acto tuyo sin conciencia, acto tuyo de ti-naturaleza," en CMI.

⁵⁵³Eisenshtein 2003:8.

Carta a la amazona, la “blanca visión sin cuerpo” de la otra mujer parece salida de un sueño que transforma lo espiritual en material. Tsvietáieva halla en el sueño la posibilidad de eludir la realidad ordinaria convirtiéndolo en un verdadero estado poético que le permite explorar conocimientos recónditos. El sueño está, por tanto, relacionado con la creatividad, con la muerte, con la imaginación, es una forma de comunicación espiritual, una manera de huir de la realidad, es la fascinación... El insomnio también puede ser un aliado para la creación artística: el sujeto que no logra conciliar el sueño no está realmente despierto, es decir, participa de un estado de conciencia completamente distinto de la vigilia y del sueño. En el ciclo *Insomnio*, Tsvietáieva invoca al insomnio como amigo y compañero de la creación, propiciada en la “callada y sonora noche” que se convierte, para la voz lírica, en la “madre primera de los cantos”. Dormir en este caso significa morir: “Te dormirás...¿Te despertarás de nuevo aquí? o “¡No te duermas!¡aguanta! [...] Si no...¡un sueño eterno! si no... ¡una morada eterna!”

4.2.2. Un sujeto poético viajero

El desdoblamiento y el yo fragmentado se hacen también evidentes en cuanto a viajes y búsquedas. Las tres autoras, aunque cada una a su manera, comparten el mismo deseo de encontrar un nuevo lugar, un refugio de los roles impuestos, una casa natal donde todas las antítesis se encuentren y, posiblemente, desaparezcan. En este contexto, ya se han analizado en el capítulo sobre Charlotte Mew las oposiciones dentro-fuera, la falta de hogar, la relación ambigua hacia las casas y la atención que la poeta presta a las carreteras y viajes en general. Estar *on the road* significa para ella moverse, ir hacia algo, donde sus protagonistas, la gran mayoría, son vagabundos que huyen de sus hogares. Vagar, viajar, errar... son sin duda metáforas de búsqueda, de vida y destino. El sueño, que a menudo acompaña la búsqueda, emerge como refugio, posibilidad o pasaje. El sentido de restricción que sus protagonistas sienten cuando están cerradas en casa y el deseo de irse a “algún sitio” (el destino jamás es especificado y podría tratarse tanto del mundo prohibido de la poesía como de un lugar más allá de la vida, ya que la autora con frecuencia anhela la muerte) emerge en poemas como *The Quiet House* y *The Changeling*, pero incluso en los que no llevan un título tan explícito. Así, en *Moorland Night* por ejemplo, la protagonista está en el campo “face against the grass”, escuchando y disfrutando de los fenómenos de la naturaleza. A juzgar por las descripciones de la hierba húmeda del páramo y del viento nocturno que evoca inmediatamente la imagen del

pelo femenino, se podría tener la sensación de estar frente a otro poema típico de Mew, pero no es así. La última estrofa del primer verso es sorprendentemente contrastante en su hablar sobre el final del viaje, (de todos los caminos), y de la “cosa” encontrada:

My heart is against the grass and the sweet earth; - it has gone still, at last.

It does not want to beat any more,

And why should it beat?

This is the end of the journey;

The Thing is found.

(CMCP: 57)

La tranquilidad, la quietud del contacto con la tierra surge del deseo de la voz lírica de dejar la “cosa” a la naturaleza ya que “This cannot stay,/...not in a dying world, with me, for very long”. Teniendo en cuenta otros poemas que tratan la misma imagen, *The Forest Road* por ejemplo, en el que solo tras la pérdida del propio corazón (el deseo de no mostrarse débil frente al amor), uno es libre de caminar sin rumbo por las carreteras interminables, la “cosa” en *Moorland Night* puede representar los sentimientos descubiertos, la debilidad no deseada. La protagonista quiere dejarlo a la tierra, a tiempos mejores, a alguien que un día aparecerá paseando por el páramo “hambriento de amor”. En las últimas líneas se observa que la protagonista duda de su capacidad de seguir viviendo sin amor puesto que no excluye la posibilidad de recibir de nuevo “la cosa” (el corazón).

En Karin Boye, la debilidad y la firmeza son dos caminos de los que sus protagonistas disponen. Tal como fue analizado en el segundo capítulo, estos dos polos opuestos guardan estrecha correlación con las creencias religiosas de la autora, moviéndose desde la autoafirmación hasta la abnegación. Boye esconde su “fragilidad” colocando a sus protagonistas del lado de los fuertes (las Amazonas u otros personajes mitológicos o bíblicos) que suscitan envidia por su invulnerabilidad. La necesidad de enmascarar su sensibilidad, de mantenerse firme y recta, sobre todo en el amor, está presente en toda su producción literaria. El alma de piedra, el silencio del corazón, la inhumanidad y la fría imagen de todos los que “no tienen piedad” pero que son “grandes de estatura” se vuelven características deseadas que deberían permitir a la autora vivir rectamente y en contacto con la realidad. Todo esto sigue siendo solo un sueño, encontrado y perdido de inmediato, que compone la imagen general del

mundo visto por la poeta como un campo de batalla de elementos irreductiblemente opuestos. La firmeza está ligada al deseo de la autora de vivir “correctamente” y tocar la realidad, pues la realidad y la verdad son fuerzas que incitan continuamente a la búsqueda y a los viajes. Ello queda muy próximo al concepto de sentirse sin techo y vagar que propone Mew. En ambas es posible captar una atmósfera similar de desolación y oscuridad: la de Mew, sin embargo, procede de la tradición victoriana a la que estaba fuertemente vinculada, mientras que Boye debe mucho a sus dudas religiosas e incertidumbres.

Es fascinante ver cómo ambas a veces adoptan la imaginería similar. El poema *Not for that City* de Mew que trata sobre la oposición ciudad-espacios desconocidos, termina con:

And if for anything we greatly long,
It is for some remote and quiet stair
Which wind to silence and a space of sleep
Too sound for waking and for dreams too deep.

(CMCP: 43)

La antes mencionada *The Forest Road* habla de la “infinite straight road stretching away/World without end:”, mientras que la voz lírica en el poema *Kunde jag följa dig* (Si pudiera seguirte) de Karin Boye desea seguir a su amada:

ut i de yttersta rymdernas
världsensamhet,
där Vintergatan rullar
ett bjärt dött skum
och där du söker ett fäste
i hisnande rum⁵⁵⁴.

(KBD: 100)

El vagabundo del su poema epónimo anda muy lejos, por las “carreteras congeladas, [...] / sin meta ni fin”. Del mismo modo, el vendedor ambulante del poema de Mew *The Pedlar*, camina

⁵⁵⁴“If I could follow you far away,/ further than everything you know,/out to the world-loneliness/of the outermost regions go,/where the Milky Way rolls/a bright dead foam/and where in dizzying space/you seek a home”.

por la carretera situada *beyond men's bolted doors* con la llave de los sueños. Ambos, en un cierto sentido, evocan la figura del poeta que duda y se desespera, pero que, al final, escoge el sendero de la imaginación y del sufrimiento. En *I kväll bar himlen inge skrud* (Esta noche, el cielo no lleva ningún traje) de Boye, el descanso comienza “en la carretera donde se pierde todo”, mientras que *Vinternatt* (La noche invernal) con su “solitario es el cielo nocturno sobre las carreteras blancas” evoca enseguida el mundo blanco de la imaginación de Mew que exige sacrificios en nombre de la creatividad y el rechazo de cualquier sentimiento. Se ha discutido, asimismo, cómo el color blanco en los poemas de Mew (*The Fame, The Forest Road, The Call*) representa la frialdad, el vacío, pero también la visión poética que se adquiere tras el largo camino invernal. El primer verso del poema *Vinternatt* propone la misma frialdad de las carreteras blancas bajo el cielo nocturno. *Mig fyller bister törst/till vinterrymden* (“Me llena una sed amarga/del cielo invernal”) precisa la voz lírica, deseando un cielo claro repleto de estrellas. Sin embargo, lo único que ve es “la oscuridad poderosa”, “vertiginosamente dura”, por lo que el poema termina con un tono bastante angustioso y desilusionado, evocando el mar amargo “de hielo y de verdad”.

Confrontar a la gran Tsvietáieva con estas dos poetas menos conocidas, aunque no por ello menos interesantes, requiere más valentía. Como ya hicimos notar, Tsvietáieva creó un mundo intermedio, un lugar de encuentro de todos los opuestos y un terreno común de todas las antítesis. Este "cruce de caminos", definido por la poeta como el mundo del alma, se convirtió en la tierra natal de sus personajes líricos, que, habiendo nacido en un mundo gobernado por la dicotomía, no pueden separarse de sus esencias dicotómicas. Su tratamiento de los temas de las condiciones ideales de libertad para el poeta y de la unidad y la armonía con otros seres humanos son aún más complejos. Sin embargo, es posible establecer paralelismos, sobre todo si se toman en consideración los conceptos de espacio y tiempo que Tsvietáieva consideraba eternos enemigos de la poesía. Además, el largo exilio dio a Marina muchos motivos para crear el mito del “poeta paria” del “judío errante” o, como escribió en el poema *Эмигрант* (Emigrante), del “exiliado de Vega” (Бегги – выходец). Como destaca Stock, la función principal de la mayor parte de sus obras escritas en exilio era la de superar su sensación de crisis confiriendo la máxima importancia al acto del recuerdo⁵⁵⁵. Lo dicho resulta más evidente en los poemas recogidos en *Después de Rusia* donde Tsvietáieva encontró una nueva manera de ver la vida y el arte, a saber, rechazando la división del tiempo en calendarios,

⁵⁵⁵Stock 2001:765.

fracciones, estaciones y modas: “Eclipses de poeta/ no se marcan en el calendario”, “¡Más allá! ¡Lejos de los confines extremos de las estaciones”. El paso del tiempo significa la muerte. “Me vas a engañar, Tiempo.[...] Te voy a eludir, Tiempo” escribe en *Хвала времени* (Elogio del tiempo). Tsvetaeva también rechaza el concepto del espacio, dado que limita y ahoga su alma. Se trata de los espacios cerrados de las salas de lecturas y veladas literarias durante las cuales ella no hablaba con nadie y casi nadie hablaba con ella, de las casas ajenas que son “no más mías/ que un hospital o un cuartel”, de las habitaciones alquiladas repletas de cosas, de los muros que encierran y que dividen:

БЫТЬ, ПО КАКИМ КАМНЯМ ДОМОЙ
Брести с кошелкою базарной
В дом, и не знающий, что -- мой,
Как госпиталь или казарма.⁵⁵⁶

(МТРЕ:218)

Tsvietáieva se siente fuera del espacio, del tiempo y del futuro. No encuentra en el mundo un lugar para sí misma y para los demás semejantes, solo una fisura que conduce a profundidades, fuera del tiempo “en las cavernas llenas de estalactitas prehistóricas”.

Los motivos de la huida y de los viajes están vinculados con la nostalgia y su visión del amor, mientras que su aversión por los espacios reducidos está ligada con la importancia que la poeta otorga a algunos de los cuatro elementos o sustancias con el fin de trascender lo ordinario y comunicarse con el destinatario. Como símbolo del movimiento, de la fuerza, de la posibilidad de huir en un determinado espacio, que está más allá de lo habitual y de lo ya conocido, Tsvietáieva escoge entre otros el tren. El poema *Поезд жизни* (El tren de la vida), escrito en octubre de 1923, habla del movimiento, de la huida y del rechazo del papel tradicional de la mujer. Como sugiere el propio título, el tren contiene todos los elementos de la vida, incluso la división del pueblo en clases sociales; es una reproducción en miniatura de toda la humanidad absorta en sus problemas y quehaceres cotidianos, y para el poeta un mundo lúgubre e insoportable:

- Нельзя ли дальше,

⁵⁵⁶“Estoy, sobre qué piedras hacia casa/vagar con la cesta de la compra,/a una casa, que no sabe que...es mía,/como un hospital o un cuartel”.

Душа? Хотя бы в фонарный сток
 От этой фатальной фальши:
 Папильоток, пеленок,
 Щипцов каленых,
 Волос паленых,
 Чепцов, клеенок,
 О - де - ко - лонов
 Семейных, швейных
 Счастий (klein wenig!)?
 Взят ли кофейник?
 Сушек, подушек, матрон, нянь
 Душности бонн, бань.⁵⁵⁷

(MCDR: 140)

Los coches-cama se vuelven cajas estrechas, la protagonista repudia a la gentuza así como el aire sofocante de los compartimentos femeninos: “Не хочу в этом коробе женских тел/Ждать смертного часа/Я хочу, чтобы поезд и пил и пел:/Смерть - тоже вне класса!” (*¡No quiero esperar mi muerte/ en esta caja de carne femenina! Quiero que el tren beba y canta: la muerte, también, no conoce clase*). Así, el tren de repente incrementa su velocidad, apresurándose en llegar al final del viaje que es la muerte y una pesadilla para todos, salvo para la poeta, que avanza por el camino hacia la inmortalidad, huye de la suciedad de la vida cotidiana en un desplazamiento ideal hacia arriba.

El 10 de julio de 1923, poco más de un año después de abandonar Rusia con su hija Ariadna, Tsvietáieva escribe *Рельсы* (Carriles), el poema que expresa un sentimiento de nostalgia de la patria dejada atrás y de desesperación a causa de las dificultades que entraña tal situación en unos parámetros desconocidos y muchas veces adversos. A palabras como Простыня, полотно, швея, ножницы (sábana, tela, costurera, tijeras), a este léxico de hogar, de los objetos cotidianos tradicionalmente asociados a las mujeres, Tsvietáieva les aplica un sentido metafórico, llenándolas de contenido trágico. La desesperación y el proxeneta comparten el mismo destino (“Es la hora en que la desesperación, como un proxeneta, prepara las

⁵⁵⁷ “Let’s get away from it/, my soul! Even a gutter is better/ than this deadly falsity: /Of curling papers, diapers,/ hot curling irons,/ singed hair,/ bonnets, oilcloths,/ toilet waters,/of family happiness and dressmaking/ joys (klein wenig!)/ "Did you pack the coffeepot?"/ of biscuits, pillows, matrons, nannies,/ stuffiness of governesses, baths”.

sábanas”), son como tela del destino desplegada frente a las mujeres infelices. Se observan una serie de asociaciones –metáforas– que desarrollan el tema de la separación de la mujer de su patria y que alcanzan su máxima intensidad en las líneas en las que la autora inserta varias referencias literarias. Así, “Пушкинское: сколько их, куда их//Гонит! (миновало – не поют!)”⁵⁵⁸, evoca el verso del poema *Los demonios* de Pushkin: “Сколько их! куда их гонят?/Что так жалобно поют?”⁵⁵⁹. Tsvietáieva, como se ha observado, sentía una predilección especial por este genio de la literatura rusa que también fue perseguido por el gobierno, debido tanto a sus vínculos de amistad con miembros de las sociedades revolucionarias secretas como a su poesía irreverente. De sus lecturas pushkinianas nació en Tsvietáieva una pasión desmedida por el lenguaje, por los personajes inventados, tal vez también el interés por obedecer a una fuerza desconocida que rige la vida de los hombres. Destaca además la simbología bíblica: “Поверх любви/Высящаяся...Женою Лота/Насыпью застывшие столбы...” (*más alto que el amor, como los postes congelados en un banco de nieve, como la esposa de Lot, para siempre*). De acuerdo con el mito, después de la destrucción de Sodoma y Gomorra, Dios salva a Lot advirtiéndole de que no se dé la vuelta, que no mire atrás. Lot se va con sus hijas y su esposa, que desobedece, sí se da la vuelta e inmediatamente se convierte en una estatua de sal. Esta imagen atrae a Tsvietáieva ya que tiene relación con la idea de no poder olvidar, es decir, la esposa de Lot mira atrás porque no desea olvidar, porque necesita un pasado. De la misma manera, el yo lírico configura su identidad basándose en este deseo de no querer olvidar, el recuerdo se apodera de ella e intenta traerlo al presente forzosamente a través de sus acciones. Junto a la imagen de la esposa de Lot, aparece también la figura de la poeta griega Safo que, en un cierto sentido, añade a esta tragedia de las mujeres un significado universal: “Обезголосившая Сафо плачет, как последняя швея...” (Y Safo, privada de voz/ llora como la última costurera). Como es sabido, Safo, a causa de las turbulencias políticas en su isla natal, se pasó diez años en el exilio e imaginarla privada de voz es casi imposible puesto que su voz era su forma de ser. Pero, si esto ocurrió, quiere decir que la desesperación y el dolor han sido devastadores. El exilio y la pérdida de la familia son difíciles tanto para la gran poeta cuanto para la última costurera: ante las inexorables leyes del destino todos son iguales.

La nostalgia de la patria desgarrá, porque Tsvietáieva sabe que su “tierra la ha perdido”, pero también que *naš* (vuestro) y *naš* (nuestro) son difíciles de reconciliar. Atrapada en un callejón

⁵⁵⁸“El pushkiniano: ¿cuántos hay?, ¿quién les/ está persiguiendo? (Ha pasado – Muere el canto)”.

⁵⁵⁹“¿Cuántos hay! ¿Adónde corren?/¿Por qué cantando se quejan?”

sin salida, en *Стихи к сыну* (Versos al hijo) ella aconseja a su amado Mur que vuelva: “В свой край, в свой век, в свой час, — от нас” (A tu país, a tu siglo, a tu hora, [lejos] de nosotros), en un lugar donde “retroceder significa avanzar”. Según Karlinsky, Tsvietáieva creía que su hijo iba a tener un futuro mejor en Rusia, lejos de la decadente y arruinada cultura occidental⁵⁶⁰, pero se trata de una suposición bastante simplista. Lo demuestra el mismo poema *Versos al hijo* que plantea dos asuntos: el tema de los padres culpables de su miseria, que se derrumban bajo la presión del castigo injusto, y el tema de los hijos eximidos que creen en la nueva sociedad y cuyo camino los padres no pueden truncar. Tsvietáieva odiaba el tiempo que le había tocado vivir, ese tiempo de convenciones obtusas y de terror que despreciaba la espiritualidad y la interioridad. En *Тоска по родине* (Nostalgia de la patria) al yo lírico le da igual quién la mire, cuál sea su lengua natal, su casa, su “clan humano”, puesto que ya no le importa más dónde se sentirá sola:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все -- равно, и все -- едино.
Но если по дороге -- куст
Встает, особенно -- рябина...⁵⁶¹

(МГАР: 163)

El yo lírico confronta las acusaciones: su sentirse sin patria (“Mi tierra me ha perdido”), sin tiempo (“yo: ¡fuera de los siglos!), sin rasgos, marcas y fechas con su mundo interno representado por un serbal, el árbol que tiene un lugar importante en el folclore y la tradición rusa y en toda la obra de Tsvietáieva, quien, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, se sirve de ellos para explorar la idea del desarrollo espiritual, el afán hacia lo alto. Su exilio obedece a la imposibilidad de encontrarse a gusto en el universo real, en la cotidianeidad. Por eso, el deseo de encontrar su lugar sin duda fue la tarea más difícil de su vida.

En este contexto cabe mencionar el poema *Рас-стояние: версты, мили...* (Dis...tancias: leguas, millas...) que pertenece a sus poemas más logrados y complejos, dedicado a su hermano “en la quinta temporada, en el sexto sentido y en la cuarta dimensión”⁵⁶²: Boris Pasternak. El futuro premio Nobel, habiendo leído en 1922 su poemario *Leguas*, le envió palabras llenas de

⁵⁶⁰Karlinsky 1989:255.

⁵⁶¹“Las casas son ajenas y los templos vacíos./ Me da todo lo mismo./Mas si aparece un árbol/ en el camino, un serbal...”

⁵⁶²Karlinsky 1989: 162.

admiración dando comienzo a un intercambio epistolar y a una amistad literaria que se prolongará dos décadas. Predestinados espiritualmente a encontrarse el uno al otro, pero divididos de modo inexorable y fatal por obligaciones privadas y públicas, ambos apenas coincidieron en Moscú antes de la salida de Tsvietáieva al exilio. El verdadero encuentro/no-encuentro se produjo en París, en 1935, y marcó un límite, más allá del cual la novela epistolar no podía continuar, pero en sus destinos y en sus poemas, la influencia recíproca fue duradera. Lo demuestran el caso de Tsvietáieva, explícitamente, en numerosos poemas de los cuales destacan: *Поэт - издалека заводит речь...* (El poeta, a lo lejos comienza su palabra), *Есть рифмы в мире сем...* (Hay rimas en este mundo...) *Не суждено, чтобы сильный с сильным...* (No quiso el destino que el fuerte con el fuerte...), *В мире, где всяк...* (En un mundo en que todos...), el ciclo *Провода* (Hilos), y el mencionado *Dis...tancia: leguas, millas...* Se trata de un poema-mensaje a la persona cercana, físicamente distante, escrita por un yo afligido y agotado pero no rendido. La separación, la distancia de la persona amada, la ruptura de la unión con la contraparte espiritual, están brillantemente expresados por medio de guión y raya: de la misma manera que las circunstancias, el destino o los demás personas están intentando separar dos almas unidas, la poeta descompone las palabras, las fragmenta, las secciona y corta lo que es indivisible. Para destacar el dolor insoportable de esa “conspiración de leguas”, la poeta utiliza la palabra *расстояние* (distancia) y otros verbos designadores del acto de separar como *расставить* (distanciar), *рассадить* (dispersar), *распаять* (desoldar), *рассорить* (diseminar), *рассовать* (alojar), *разбить* (deshacer), etc., para resaltar la insuperabilidad del espacio que divide el yo de su amado y para crear aliteraciones, las cuales hacen que el poema resulte menos intenso en la traducción en cualquier otro idioma, puesto que el ruso no emplea el acento ortográfico lo que hace difícil, sobre todo en la lectura, determinar en qué sílaba de la palabra recae, de modo que el desplazamiento del acento puede cambiar el significado de la palabra. En cualquier caso, para las dos almas separadas, el mundo se muestra descolorido y se convierte en un tugurio. Sirviéndose de numerosos guiones, la poeta divide emocional y semánticamente las palabras y sus combinaciones más importantes, mientras que la tensión emotiva refuerza las preguntas retóricas (¿Cuántos ya...ah, cuántos...marzos?) o exclamaciones y lamentos (¡Nos deshicieron...como baraja de cartas!). Cabe destacar que la mayoría de los verbos a lo largo del poema se construyen solo con sujetos inanimados, no con animados, es decir, personas, puesto que ellos no se pueden romper, desoldar, despegar, etc. Asimismo, casi no hay epítetos o adjetivos; pero aun así, la íntima soledad de una mujer está retratada con enorme maestría y nitidez. Todo el poema tiene un ritmo irregular y confuso,

más apropiado para un poema-lamento o una confesión. La última estrofa queda reducida a dos versos, terminando ambos con signos de exclamación y convirtiendo el poema en un grito de agonía y de dolor.

Como ya se ha mencionado brevemente, la animadversión de Tsvietáieva por los espacios reducidos está ligada a la importancia que la poeta otorga a los cuatro elementos con el fin de trascender lo ordinario y comunicarse con el destinatario. Cabe mencionar el aire como el más dinámico y menos físico de estos elementos, que proporciona una vía de escape hacia arriba, indicando lo mejor y lo más puro de la condición humana. Ya se ha observado cómo Tsvietáieva desarrolla el concepto de la tierra como un lugar de exilio de cuyos confines es posible escapar solo hacia el cielo, hacia el mundo de los sueños y de la poesía. Su orientación ultramundana es particularmente evidente en las imágenes de numerosos vuelos, evocaciones de cielos azules, simulaciones artísticas del aire y del espacio de los sueños. Lo evidencian claramente sus poemas épicos *Sobre el caballo rojo*, *Callejuelas*, *El muchacho* y el analizado *El zar-doncella*, en el cual la protagonista llega del cielo y al final en el cielo desaparece, y el zarévich se presenta como un personaje etéreo, casi sin cuerpo (es el "humo", "luz" y "una ilusión"). Sin embargo, la transparencia y la intangibilidad no son solamente características del aire: Tsvietáieva también se los atribuye a la montaña y por lo tanto a lo sólido. En *Поэма Горы* (Poema de la montaña) la montaña cobra vida, se personifica, está dotada de capacidad de actuar. La cumbre de la montaña de Praga, donde la poeta solía encontrarse con su amado, se vuelve un lugar donde el amor y el sufrimiento son posibles y donde uno se siente a gusto, como en casa (entiéndase el doble sentido de la palabra "gore", que en ruso designa tanto la montaña como el dolor. Por el contrario, el agua significa el paso del tiempo. En *Carta a la amazona* se ha observado la oposición entre el sólido y el líquido, tierra y mar, lo positivo (árbol o montaña) y lo negativo (agua, puesto que es agua que rodea la isla, "la tierra que no es" donde, arrastrada por la corriente del mar, llegó la cabeza de Orfeo). En lugar de fluir, el yo lírico prefiere la quietud, el eje vertical del eje horizontal, o como dice ella misma: "Nel mondo io non amo ciò che è più profondo ma ciò che è più alto, per questo la gioia goethiana mi è più cara della sofferenza russa e quell'isolamento mi è più caro delle convulsioni russe..."⁵⁶³.

⁵⁶³Cvetaeva 1988: XII.

La distancia en el vocabulario amoroso de Tsvietáieva paradójicamente se convierte en el lugar de unión de dos almas: el amor se consume en el aire, en un mundo vacío y etéreo. Y es que, efectivamente, muchas de sus relaciones más intensas y valiosas tuvieron lugar a distancia, a través de cartas. “Toda mi vida he sido amada desde la distancia, más allá de la comparación, porque en el aire y del aire no se puede vivir”⁵⁶⁴. Como señala su hija Ariadna, la fuerza del talento de su madre, multiplicada por una sed insaciable de expresarse, de entablar un diálogo con alguien de su altura, la obligaba a escribir para sí misma, a volverse hacia un interlocutor que aún no había nacido o a buscar constantemente un alma gemela viva que, frente al trabajo que exigía de su inteligencia, a menudo se echaba para atrás⁵⁶⁵. Y aunque era perfectamente consciente de este mecanismo mental que la entrampaba en un juego de sufrimiento, Tsvietáieva no pudo pararlo, puesto que sus derrotas emocionales constituían “la materia prima de su poesía”⁵⁶⁶. Por tanto, las carreteras, las distancias insalvables, los encuentros/desencuentros, huidas y oportunidades desaprovechadas se volvieron ingredientes necesarios de su poética.

Transcender lo ordinario va también ligado al concepto de las carreteras, del vivir errante y con la relación ambigua hacia el hogar. Ya se ha observado con Mew cómo el rechazo del hogar, para las poetas, significaba también la pérdida de un papel definido dentro de la sociedad, el desplazamiento de una posición segura o aparentemente segura. La incapacidad de identificarse con un espacio asignado y el deseo de liberarse de las restricciones impuestas sobre su imaginación suele emerger en sus obras en forma de una actitud ambigua hacia la casa y el hogar que se rechazan por su sentido y función tradicional y que se proponen como casas de palabras, de lenguaje y de poesía. A pesar de que en *Álbum vespertino*, como se ha observado, hay una tendencia a preferir lo extraordinario, lo insólito y lo heroico, y a rechazar lo normal, lo cotidiano y lo común, la mayor parte de los poemas exaltan la niñez, la experiencia de la infancia, el deseo de ser para siempre una niña, permanecer en la *nursery*, en su casa natal. A partir del 1916, pero, viajar, vagabundear y sentirse sin techo serán temas recurrentes en sus poemas. Ya los versos recopilados en *Leguas* (y no es casualidad que el título se refiera a una antigua medida itineraria) presentan una temática variada, la fragmentación del yo en varias máscaras y personajes poéticos, el empleo de técnicas extraídas del folclore, el ensanchamiento del vocabulario poético (lenguaje coloquial, jerga o modismos urbanos o

⁵⁶⁴Ibíd., p. XI.

⁵⁶⁵Efron 2009:175-177.

⁵⁶⁶Karlinsky 1989:145.

populares) y el tratamiento del tema gitano. De ahí en adelante, el verbo “vagar” se vuelve muy frecuente y estará relacionado con la palabra “casa”. Lo evidencia, por ejemplo, el poema *Мой путь не лежит мимо дому — твоего* (Mi camino no pasa junto a...tu casa) donde el yo lírico, anda por casas ajenas, sintiéndose un “huésped deseado en todas partes”, o el poema *Брожу - не дам же плотничать...* (Vago – mi casa no construyo), donde la protagonista insiste en afirmar que no está subyugada al presente, puesto que se vengará en el futuro (gracias a su lira), que será apreciada tras su muerte.

Como destaca Beliakova, a partir de los años veinte, se observa, no obstante, un cierto alejamiento del hogar, o el deseo de encontrar otra casa en el cielo⁵⁶⁷: lo evidencian algunos poemas del ciclo *Сугробы* (Montones de nieve) dedicado a Ilía Ehrenburg, por ejemplo *Ранне-утреня* (De madrugada) en el que el yo lírico se compara a una carretera sin retorno, afirmando que lleva viviendo desde siempre sin hogar: “Вечно — из дому,/Век — мимо дома” (Eternamente – fuera de casa/Un siglo – lejos de casa) o el poema *Терпеливо, как щебень бьют...* (Paciente, como se rompen las piedras), del ciclo *Нити* dedicado a Pasternak que se cierra con:

И ДОМОЙ:
В неземной —
Да мой.⁵⁶⁸

(МГА: 117)

4.2.3. Apegadas a la naturaleza: al lado del mar y debajo de los árboles

Se ha mencionado que Tsvietáieva, en tratar los temas del viaje, del vagar y de la soledad, aborda con voz propia el tema del agua (desde su perspectiva, el elemento opuesto al aire), que se encuentra repetidamente en el mar, un río o un arroyo. El mar, tradicionalmente símbolo de la libertad espiritual, de armonía y de infinito, en el mundo tsvietáieviano se relaciona con pasividad y separación. ¿Y por qué tanta aversión, incluso odio hacia el mar? En primer lugar, porque la condena a la inmovilidad, a la observación pasiva; en segundo lugar, porque el mar, al igual que el amor, es capaz de lastimar con su fuerza destructiva. Es un mundo per se, frío y cerrado, que condena al hombre a la no-libertad. Por otro lado, la dinámica del mar, su emoción, se parecen al proceso creativo, sin el cual el poeta no puede vivir. En el poema *Кмо*

⁵⁶⁷ Beliakova 2008:146.

⁵⁶⁸ “Y la casa/ no es terrestre/ pero es mía”.

создан из камня, кто создан из глины... (Aquel creado de piedra, aquel creado de barro...) la poeta establece una relación con el mar a través de su nombre, Marina: “Mi destino...cambiar, mi nombre...Marina,/yo...fugaz espuma de mar”. Como sugiere ya el título, el poema gira en torno a la oposición clásica entre el yo secreto de la voz narradora y la multitud: cruel, insensible o indiferente. El sujeto lírico se compara con la espuma del mar que implacablemente choca contra las rocas para, cada vez, resucitar de nuevo, mientras que la multitud es presentada como estática, creada de elementos concretos. El conflicto entre dos mundos alcanza su culmen en la última estrofa: la protagonista, condenada a la soledad y la incompreensión, se “desecha” en “rodillas de granito” de la multitud. Al mismo tiempo, sin embargo, todo el poema rebosa optimismo. La protagonista está segura de que “por cada corazón, por cada red/ pasará mi propia voluntad” y las olas, tras su muerte, serán testigos de su resurrección. Identificándose con la espuma, la protagonista también se compara indirectamente con la diosa del amor Afrodita: “Yo soy de la percedera espuma del mar” puede aludir al “Yo soy Afrodita”, o, por lo menos, al hecho de que, si los demás hombres están creados de materiales insignificantes, ella, Marina, está creada de espuma, símbolo de la inmortalidad. Esta interpretación se hace aún más plausible, si tenemos en cuenta que Afrodita se veneró en la antigüedad como diosa del mar y de la navegación, de aquí el origen del nombre Marina. Pero, por otro lado, la espuma no es agua, es un fenómeno ilusorio, inconsistente, que simboliza la variabilidad y el movimiento. Comparando su nombre con la espuma dinámica y cambiante, y no con el estático mar, Tsvietáieva transmite su visión del mundo en el que el desplazamiento hacia arriba representa el movimiento ideal.

En cuanto al simbolismo acuático, cabe mencionar también la frecuente referencia a ríos y arroyos que son particularmente interesantes para Tsvietáieva en cuanto admiten la doble pertenencia (de la tierra y del mar) e implican movimiento. La imagen del río suele corresponder con una realidad geográfica definida, teniendo cada río su valor particular. Así, por ejemplo, el río Oka se asocia con la infancia, como lo evidencia el poema epónimo incluido en *Linterna mágica* donde, entre la naturaleza y el río, la voz lírica revive y añora su infancia: “Мы вдвоем, но, милый, не легко мне,/Невозвратное меня зовет!/За Окой стучат в каменоломне,/По Оке минувшее плывет...(*Somos dos, querido, no es fácil para mí/ Me llama lo irrecuperable/ Detrás de Oka la cantera estalla/ Por Oka el pasado fluye...*). En los poemas posteriores, el río pierde su determinación geográfica para adquirir una nueva gama de significados, siendo los siguientes los más comunes: el río como símbolo del paso del tiempo y

de la separación. Así, en el ya mencionado ciclo *Montones de nieve*, escrito poco antes del exilio de la poeta, el río es la marca fronteriza de la separación: “В свиданье! — А коли темна моя речь -/Дом каменный с плеч!/Над рвом расставаний, над воркотом встреч -/Реки моей речь...” (*En la reunión! - Y si mi discurso es oscuro-/ De los hombros un hogar de piedra! / Sobre el desgarró de las despedidas/ sobre los arrullos de las reuniones/ Mi río habla*). El río es también el símbolo del poeta y de la voluntad poética como en el ciclo *Поэты* (Poetas): “Поэты мы - и в рифму с париями, / Но, выступив из берегов, / Мы бога у богинь оспариваем, / И девственницу у богов!” (*Nosotros, poetas...al ritmo con parias,/ mas, si de la corriente salimos,/ este Dios a las diosas quitamos/ y la Virgen a los dioses!*). El río que se entrega a la costa, se asocia con la vitalidad: “Не возьмёшь моего румянца —/ Сильного — как разливы рек!” (*No te apoderarás de mi rubor- / Tan fuerte como los ríos desbordantes*). Sin embargo, la imagen del río no siempre es positiva. Una lectura atenta del *Пражский рыцарь* (El caballero de Praga), el poema dedicado a la estatua del caballero mítico checo Bruncvík, situada al entrar al Puente de Carlos en Praga, sobre el río Moldava, desvela que el poema no trata tanto de la escultura misma cuanto de la vida y la muerte, y que el río no es el propio Moldava sino el río del tiempo. Los que deciden acabar con su vida arrojándose del puente abajo se precipitan, por tanto, en el “río de los días”, ya que la vida y la muerte están estrechamente relacionadas. Al tratar el tema del suicidio (¡Del puente fatal/ abajo...haz el intento!), Tsvietáieva lleva a su protagonista a dirigirse a la estatua (el guardián del río) en nombre de todos los arrastrados al puente por el amor: “Сласть ли, грусть ли/В ней — тебе видней,/ Рыцарь, стерегущий/ Реку — дней”. (*Si dulzura o pena/ hay en él...tú lo sabes mejor./ Caballero, guardián/ del río...del tiempo*). Cabe resaltar la sutil alusión al río del olvido del mundo subterráneo, el Leteo, del cual los espíritus de los muertos bebían para olvidar su vida en la tierra antes de entrar en el Elíseo, una tierra de paz y felicidad.

Otro símbolo acuático, el arroyo, guarda una estrecha relación con la imagen del río, pero tiene también una serie de significados propios. Por ejemplo, los arroyos pueden encarnar la música como en dos miniaturas líricas epónimas en los que el rumor de arroyos es comparado al sonido de violines Stradivarius, o a los *pizzicatos* de Paganini. Lo que Tsvietáieva aprecia especialmente de los arroyos es su rápido movimiento, su continuo fluir y la persistencia. El sonido del arroyo se le antoja a la poeta el sonido de las palabras:

Поэт,

Сопровождающий поток!
Или поток, плечом пловца
Сопровождающий певца?

..... где поток-
Там и поэт...

...Из нас обоих — пьют
И в нас обоих слезы льют.⁵⁶⁹

Así pues, del río y del arroyo Tsvietáieva aprecia la dinámica, la inconstancia y la constante renovación. Por otro lado, tiene mantiene con el mar una relación ambigua, de cierta ansiedad e incluso de desasosiego, puesto que le asustaba su naturaleza estática o su fuerza incontrolable. Más comprensibles y más conformes a su modo de vivir y pensar fueron las imágenes de ríos y arroyos, ambos particularmente “caros a su corazón.” El agua del río, de la fuente –a la que a veces hace cantar– casi imperceptible, constante, se hace símbolo del fluir temporal y, por ello, de la vida interior. En definitiva, Tsvietáieva, por una parte, se sirve de la imagen del agua en su sentido tradicional como fuente de la vida y, por otra parte, como una fuerza letal frente a la cual uno está indefenso e impotente. Al mismo tiempo, asignaba a las imágenes concretas su propia interpretación. Sin embargo, una cosa es cierta: las imágenes acuáticas revelan el alma interna no solo de los sujetos líricos de Tsvietáieva, sino también de ella misma, lo que se puede resumir en su siguiente afirmación: “Воды, ветры, горы, деревья даны нам, чтоб понять человеческую душу, скрытую глубоко-глубоко” (*El agua, el viento, las montañas, los árboles nos han sido dados para comprender el alma humana, escondida muy muy dentro de uno mismo*)⁵⁷⁰.

Mew y Boye también suelen utilizar el mar en sus poemas. En cuanto a la poeta inglesa, se ha observado que las imágenes de carreteras y viajes están estrechamente relacionados con las descripciones de la naturaleza (campo, árboles, mar) que, pese a su profundo misterio, le traen consuelo y alivio. Solo en la naturaleza la imaginación poética puede correr libremente y escapar de los límites tradicionales de la esfera femenina. El mar puede, pues, significar escape,

⁵⁶⁹“El poeta/ ¡Acompaña el arroyo!/ ¿O es el arroyo, con hombro de nadador/ quien acompaña al cantante?/...donde está el arroyo/ Allí encuentras el poeta... /...De nosotros ambos – beben/ Y en nosotros versan sus lágrimas.”

⁵⁷⁰ Tsvietáieva 2002: 140.

liberación y libertad. A veces Mew se sirve de la imagen del mar para expresar la imposibilidad de comunicación o un deseo frustrado que sabe que es difícil que alguna vez llegue a cumplirse. Así, en el monólogo dramático *The Nunhead Cemetery*, el protagonista, ya en delirio por la muerte de su amada, al imaginarse cómo podría haber sido su futuro, exclama: “We should have stood on the gulls’ black cliffs and heard the sea”, impregnando el mar de valor positivo. Por otro lado, en *Pecheresse* –otro monólogo dramático, esta vez de una mujer (probablemente una prostituta) que espera a su “hombre de los hombres” con el cual pasó una noche y quien luego embarcó en una nave para no volver jamás–, el mar se asocia con la separación de lo que amamos y la no obtención de lo que se desea: “I stand with them, and watch the sea/Which may have take mine from me”. Dentro de la misma línea también están el poema dialectal *The Rambling Sailor* (“An’ dirty nights when the wind do blow/ I can hear him sing-songin’ up from sea”), el intenso y corto *Sea Love* sobre el fin de una relación amorosa (“Was thinkin’ the toss and the call in the breast of the lover/So everlastin’ as the sea”), o el soneto *Péri en mer*, ambientado en un pueblo balneario francés donde Mew solía pasar sus vacaciones⁵⁷¹ donde da voz a un fantasma (un fantasma sin techo en la vida y tras su muerte) perdido en el mar: (“Not knowing how I persihed by the sea/That night in summer when the gulls topped white”).

Es frecuente que el mar esté relacionado con las emociones de los protagonistas teniendo una fuerte connotación erótica o sentimental. Lo evidencia *Absence*, el poema ya ha visto, al tratar sobre el conflicto entre el deseo sexual y la moralidad religiosa, en el que la figura del Cristo es presentada casi como un marido celoso. Las apasionadas descripciones, realizadas a través de las imágenes del pelo femenino, del mar, de las rosas y de los árboles, impiden la creación de una atmósfera mística y espiritual: “Sometimes I know the way/ You walk, up over the bay;/ It is a wind from that far sea/ That blows the fragrance of your hair to me”. Por otro lado, la lectura inmediata de *Requiescat* evoca, por su atmósfera de cristianismo visionario, las imágenes del poeta William Blake, en particular de sus *Cantos de Inocencia y Experiencia*. El poema está construido sobre la afirmación de que sería "extraño" que los muertos tuvieran recuerdos. En la experiencia de los vivos, sin embargo, la vida penetra en la muerte (el crecimiento del pelo), y la muerte penetra en la vida (los vivos que se transforman en algo terrible ante la cara de arcilla de la muerte). El tiempo, pese a todo, no cura la herida de un niño muerto y restaña muy mal el dolor de una madre que no encuentra consuelo ni en la naturaleza, puesto que toda

⁵⁷¹Bristow 2009:270.

conspira hacia la vida. Entre los dos lamentos que abren y cierran el poema, se ofrece al lector una imagen altamente sugestiva:

As if your spirit, swaying yet
To the old passions, were not free
Of Spring's wild magic, and the fret
Of the wilder wooing of the sea!

(CM CP p. 59)

En otros poemas, el mar representa los espacios desconocidos que la poeta intenta captar con su imaginación o que anhela, por lo general en un tono melancólico. En *The Pedlar*, el vendedor ambulante camina por la carretera que lleva al sur, pero la pregunta "To what sea?" queda sin respuesta. En *On the Road to the Sea* la carretera que conduce hacia el mar es el punto de encuentro del narrador con su amada, pero el cielo y el mar gris anuncian que algo desagradable va a ocurrir. Para simbolizar el mar como soledad y ansiedad podemos fijarnos en el poema *Saturday Market* donde la voz narradora aconseja a un tú femenino que entregue su corazón –ese objeto extraño que tiene agarrado a su pecho y que atrae atención de todos– a una golondrina 'when she goes over the sea'. El simbolismo del mar puede, pues, variar, aunque normalmente significa la huida, la inocencia, la ausencia de límites y la posibilidad de ser feliz en un mundo ya lejano. El mar es también un constante ir y venir, una fuerza imparabable, el retorno al pasado, pero también la encarnación del desarraigo, del desasosiego y de la pérdida. Asimismo, numerosos son los poemas de Boye que están dedicados al mar y que, por un lado, representan una continuación de la poética de Edith Södergran en el sentido de que celebran las fuerzas de la naturaleza y de la vida. Por otro lado, sus poemas comparten el sentido mítico de la naturaleza que es parte de la tradición literaria escandinava y que, en los poemas de Boye, tienden a la "identificación dramática con las fuerzas primordiales, arquetípicas de la naturaleza como el fuego, el viento y el agua"⁵⁷². Ya a partir de sus primeros poemarios, el mar se usa como sinónimo de purificación y de curación. *Till havet* (Al mar) es un ejemplo al respecto:

O hav, hav,

⁵⁷² Marcheschi 1984:8.

hur stark den dryck du bräddar!
Din stora kyla
är helig rening klar.
Din ljusfamn
är hälsa sval för människors barn,
för oss som läkdom älska.⁵⁷³

(KB IP)

De acuerdo a lo planteado en el análisis de la *Canción de Lilith*, aquí también Boye crea una sugestiva representación del agua que, en su circulación eterna, posee algo de misterioso, representa la fuerza, la pasión y la unión (porque está estrechamente ligado al cielo y a la tierra). Es el símbolo de la conciencia, el reflejo de lo que es el yo poético: soledad y negación. No hay modo de escapar de un mar por el que se naufraga.

Havet (El mar) y *Hansbön* (Oración al mar), que pertenecen a las colecciones posteriores, proponen abandonarse a las profundidades del mar, que es el único lugar donde uno encuentra paz y descanso. En el primer poema, la imagen del mar simboliza la fuente vital de donde viene la vida o la búsqueda de un significado metafísico, la necesidad de conocer y de comprender lo que vive y duele dentro del propio yo lírico. Lo evidencian bien los siguientes versos: "Vilt, rovdjursvilt/ är bränningens glittrande språng,/men ingen människas tankar/är höga som havets sång"⁵⁷⁴. En el segundo poema, la protagonista desea saborear el "flujo salado" y beber el sonido primordial. Puede decirse que el yo lírico sabe que su realidad está solo en ese mar que no es una descripción la realidad exterior del mundo, sino que es una gran metáfora; el mar es el símbolo del la psique del yo lírico que hace daño, de todo lo que está en la naturaleza de su propio interior. En los demás poemas de Boye, el mar está, en su mayor parte, relacionado con el sueño o la visión. Como tal es "oscuro", "inmóvil" o "insondable", es un "mar llamado muerte" de cuyas profundidades la protagonista tiene miedo. Como se ha señalado ya, Boye fue la primera en Suecia en utilizar la "profundidad del mar" como símbolo del sueño y de las pulsiones –de vida o muerte según la terminología freudiana– y en empeñarse a explorar los impulsos oscuros de la región de los sueños por debajo de la capa racional. En *Vattnets barn* (Los hijos del agua), por ejemplo, el mar está relacionado con el

⁵⁷³"O sea, sea/ how strong that drink you brew!/ Your great cold/as holy purification clear./ Your light-embrace/as cool health for human children, for us who love healing".

⁵⁷⁴"Wild, prey-beast wild/is the surf's glittering leap,/but no human thoughts/are high as the song of the deep".

sueño, la falta del hogar y la búsqueda. Las criaturas, los “duendes del agua” nacidos en las “profundidades sin viento”, se encuentran un día, subiendo hacia la luz, en la orilla de una “tierra extranjera”. Su navegación o más bien su errar en la superficie, puesto que nunca encontrarán el camino a casa, significa que están expuestos al peligro. Ciertos elementos, como algas marinas, cabellos goteando agua, burbujas, espuma, serpientes, crean la atmósfera y los escenarios propicios para el sueño. El agua se vuelve creadora de confusión y representa al propio yo lírico en busca de su conciencia.

Por otro lado, hay poemas en que el agua es reflejo nítido del paisaje alrededor: es el elemento de la naturaleza que nunca descansa. Se ha observado que el yo lírico en los poemas de Boye plantea una relación con la naturaleza como la comunicación del Uno con el Todo. En este contexto, la imagen del árbol adquiere un especial poder y significado como elemento relacionado con la franqueza emocional y espiritual, con el concepto del “vivir erguido” que Boye tanto apreciaba. Sobre todo en la colección *För trädets skull*, Boye cantará sobre esta “rectitud” que opera como un hilo conductor entre los seres humanos y la naturaleza, convirtiendo la imagen del árbol, con sus raíces profundas, firmemente plantadas en el suelo y el tronco recto y ascendiente, en el símbolo de las personas libres y honradas, en la metáfora de la integridad humana. Así pues, encontramos en cada poemario, por lo menos, un poema dedicado al árbol. Del ya analizado *Lönnen* (El arce) del primer poemario, en cuyo centro emerge el árbol como nuestro contacto más íntimo con la naturaleza, como figura central capaz de conducir una exploración por la condición humana, hasta *Trädet* (El árbol), donde el árbol es una de esas posibilidades en las que lo creativo manifiesta uno de sus cantos que dentro del orden de la naturaleza se teje con los otros cantos para crear un cosmos; desde el programático *Trädet under jorden* (El árbol bajo la tierra) que requiere la disolución del yo en la inmensidad (si la parte más pequeña contiene todo el universo, entonces, no existen ni fronteras entre las partes que componen el universo), hasta *Träden* (Árboles) en el que el yo lírico intenta superar la distancia entre el hombre y la naturaleza en un diálogo visionario con los árboles.

En los poemas de Mew, la naturaleza trae consuelo y alivio, aunque a veces parezca ajena y misteriosa. Es una característica que Mew comparte con su poeta preferido, Thomas Hardy, ya que ambos se sienten atraídos por las escenas rurales y el dialecto, se sirven de tonos melancólicos y tristes y prefieren la forma de balada. Sin embargo, para Mew la naturaleza la

libera de las restricciones específicas de su género; solo en la naturaleza la imaginación poética puede correr libremente y escapar de los límites tradicionales de la esfera femenina. En *Afternoon Tea* la voz narradora prefiere tomar el té con los pájaros o descansar debajo de los olmos en vez de estar con *good five-o'clock people*. Los campos y los viejos árboles en *In the Fields* evocan los "preciosos acontecimientos" de una juventud que se está terminando, restaurando confianza y esperanza en el amor. En *The Forest Road* la protagonista se deshace totalmente de su corazón dirigiéndose hacia la carretera y escuchando a su alma cantar entre los árboles. En el largo poema *The Trees are Down, que* se abre con una cita significativa del libro de Apocalipsis: "Y clamó con gran voz: No hagáis daño a la tierra, ni al mar, ni a los árboles", la voz narradora lamenta la destrucción de los árboles por parte de los hombres y, usando el tiempo presente, involucra al lector en el momento "real" de este acto despreciable. La crueldad de los leñadores es confirmada por sus carcajadas, comentarios, el hecho de que están talándolos ya *hace días*. Para la voz narradora los árboles no son solamente un símbolo, sino algo con lo que uno/a puede identificarse. Afirmando que "Half the Spring, for me, will have gone with them", ya que "Half my life it has beat with these" la voz lírica por un momento se funde con la de la poeta que ya en sus cartas personales había manifestado su "devoción eterna a los árboles". Idea similar encontramos y en el corto poema *Domus Cedet Arborem*, una especie de lamento por los plátanos del parque en el Euston Square Gardens (muy cerca de la vivienda de los Mew), que fueron talados para dar paso a modernos edificios:

Ever since the great planes were murdered at the end of the gardens
 The city, to me, at night has the look of a Spirit brooding crime;
 As if the dark houses watching the trees from dark windows
 Were simply biding their time.

(CMCP:46)

Por otro lado, en el poema más bello de Mew, *Madeleine in the Church*, la imagen de los árboles se halla estrechamente vinculada a la religiosidad y, por consiguiente, a la sexualidad. Si, al inicio del poema, Madeleine considera a Cristo demasiado divino y, por tanto lejano, prefiere dirigirse a un santo anónimo de yeso, de manera similar expresa su preferencia por los ladrones crucificados junto a Cristo en el Calvario en lugar de por Cristo mismo. Refiriéndose a las tres cruces ("trees of Calvary"), –en la más alta fue crucificado Cristo –, Madeleine insiste en que: "The tallest, let us go and strike it down/And leave the other two still standing there".

Algo más adelante, Madeleine alude a la promesa que Cristo durante la crucifixión hizo al “buen ladrón” de que antes de que acabara el día, estaría con él en el paraíso, por lo que confiesa: “I, too, would ask Him to remember me /If there were any Paradise beyond this earth that I could see”. Puesto que no ve el Paraíso y ya que Cristo jamás se le apareció, Madeleine inicialmente decide dirigirse a su propia clase de gente, la de carne y hueso. Cabe decir que podría abordarse otra interpretación simbólica, como la propuesta por Davidow, según la cual el acto de talar el árbol más alto (la cruz) sugiere salvación pero solo a condición de que se arranquen de raíz los impulsos sexuales. Sin embargo, Madeleine rechaza la dicotomía cristiana del cuerpo y del espíritu, y defiende la pasión, porque está en su naturaleza, porque ha nacido para vivir a través de sus sentidos.

La naturaleza, como ya se ha visto, es uno de los grandes tópicos de la obra de Tsvietáieva, un símbolo de su vivencia espiritual y un reflejo de su mundo interior. En sus poemas, además de los anteriormente analizados símbolos acuáticos, encontramos una admiración y una pasión casi desmesurada por los árboles a través de los cuales explora la idea del desarrollo espiritual y el afán hacia lo alto. Según Maslova, Tsvietáieva envolvía los árboles en imágenes bíblicas y mitológicas, intentaba conversar con ellos como con seres vivos, transformándolos a menudo en el símbolo del propio poeta⁵⁷⁵. Por otra parte, Revizina distingue tres periodos en el desarrollo del tema de los árboles: el periodo del “reconocimiento” hasta los años veinte, el periodo del “entendimiento” entre los años 1922-1923 durante el cual fue escrito el ciclo *Дерева* (Árboles), y el periodo del “conocimiento”⁵⁷⁶. El *Álbum vespertino* y *Linterna mágica* pertenecen al primer periodo y en ambos encontramos, acorde con la edad y sensibilidad romántica de su autora, el “bosque oscuro” (темный лес), “follaje joven de los abedules” (юную зелень берез), un “sauce llorón” (плакучая ива), princesas astutas que marchan de noche bajo la luna por el bosque, un anciano del bosque, etc. El tierno poema de 1919 que se abre con “Dos árboles se buscan uno al otro/ Dos árboles. Frente a mi casa” alude a dos álamos plantados frente a la casa donde Tsvietáieva vivió hasta su salida al exilio, evidenciando una profunda conexión entre los árboles y el hogar en su concepción poética⁵⁷⁷. Este vínculo profundo con algunos tipos de árboles, como el serbal, el pino o el saúco, continua además en el segundo periodo, el del entendimiento, aunque tiende a prevalecer una visión más global e inclusiva, en otras palabras, el mundo de los árboles aparece junto al mundo de los hombres,

⁵⁷⁵ Maslova 2004:201.

⁵⁷⁶ Revizina 2009:45.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*

al mundo del poeta y al mundo sobrehumano del entendimiento universal. Todos ellos presentan una serie de características comunes, o al menos la poeta intenta compararlos partiendo del flujo del tiempo, la memoria, el problema de la comunicación adecuada y del movimiento determinado. El yo poético, situado en el centro de ese eje cuadripartito, se siente a la vez atraído y repelido. Así, en el ciclo *Árboles*, dedicado a su amiga checa Ana Tesková, el bosque se convierte en un lugar de refugio espiritual, de belleza y de grandiosidad. En *Carta a la amazona*, el árbol del sauce se convierte en un símbolo de todas las mujeres discriminadas por su diversidad; el sauce, “cuerpo y alma de la mujeres”, uno de los árboles preferidos por su espectacular apariencia y forma, y el testigo de todos los que se atreven a ser diferentes.

El periodo del conocimiento, cuya característica principal se centra, en líneas generales, en el conflicto entre el mundo armonioso de la naturaleza y el mundo de los hombres, está marcado principalmente por los poemas *Сад* (Jardín), *Бузина* (Sauco) y el ciclo *Куст* (Arbusto). Este último, compuesto por dos poemas, tiene una estructura de simetría especular; el primer poema medita sobre el movimiento del arbusto dentro del yo poético: “Что нужно кусту от меня?” (¿Qué es lo que el arbusto necesita de mí?), donde la pregunta que se plantea al final queda resuelta: el arbusto goza de su propia integridad y no necesita nada de los hombres. En el segundo poema, en el que la protagonista se pregunta: “Что нужно от куста — поэту?” (¿Qué necesita el poeta - del arbusto?), la respuesta es más clara. Es el silencio, el silencio de la creatividad, el silencio que, habiendo llenado el alma de la protagonista, se vuelve creación.

Sin embargo, podríamos afirmar que el serbal ocupa la posición más relevante en sus poemas, en parte porque Tsvietaíeva lo considera el más hermoso –lo compara con David: “Ввысь, где рябина/Краше Давида-Царя!” (¡Hacia lo alto, donde el serbal/ es más hermoso del Rey David!) y lo carga de belleza extraordinaria– y en parte porque relaciona el sabor amargo de sus frutos con la patria, puesto que tradicionalmente este árbol se plantaba en los huertos junto a las casas y se apreciaba por sus propiedades curativas y protectoras. En sus poemas, el serbal es, pues, un símbolo de Rusia, como explícitamente se evidencia en el breve poema *Рябину рубили зорькою* (Un serbal cortaban al alba):

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина-

Судьбина

...

Рябина!

Судьбина

Русская.⁵⁷⁸

(МТРЕ: 216)

Así, el serbal se halla estrechamente relacionado con la idea de la suerte y el destino rusos, amargos como los frutos del mismo árbol. El sujeto lírico evoca, aunque someramente, al sujeto lírico del anteriormente citado poema de Mew: *The Trees are Down*, dado que ambos lamentan la tala del árbol y ambos se identifican con el mismo (los mismos). El serbal también puede acompañar el nacimiento de la protagonista como en el poema *Красною кистью. Рябина зажглась...* (“Brillaban como fuego los rojos racimos del serbal”), o bien la protagonista puede identificarse con el serbal como en el poema *Всё круче, всё круче* (Siempre más duro, más duro), comparándolo con los brazos que, extendidos para saludar –es otro poema más sobre la separación y la “conspiración de las leguas”– se parecen a las ramas del serbal movidas por el viento. Por último, el serbal aparece en la famosa estrofa final del anteriormente mencionado poema *Тоска по родине! Давно/Разоблаченная морока!* (¡Nostalgia de patria! ¡Desilusión/ revelada hacía tiempo). Se trata de un monólogo–confesión de amor a la patria con la soledad como tema central, puesto que hasta la última estrofa la protagonista insiste en afirmar que: “Мне совершенно все равно — /Где — совершенно одинокой” (*Me da absolutamente lo mismo.../ dónde, si absolutamente sola/estoy*). Ni su casa natal, ni su tierra, ni la lengua materna podrán jamás rescatarla de la soledad. Así pues, el yo lírico “как бревно,/Оставшееся от аллеи” (*como un tronco fuera de la alameda*), lanza su acusación despiadada: “Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст /И всё - равно, и все – едино” (*Toda casa me es ajena, todo templo, vacío/ y todo igual y todo...lo mismo*). La paz espiritual de la protagonista contrasta con el mundo exterior, indiferente y vulgar; ella está rodeada de “газетных тонн глотателей” (*tragadores de periódicos a toneladas*) y “доильцев сплетен” (*ordeñadores de chismes*) pertenecientes al siglo XX, a diferencia de ella que es: “...до всякого столетья!” (*...de un siglo cualquiera!*). Las dos líneas finales, no obstante, otorgan inesperadamente un nuevo significado al poema: el yo lírico confiesa de repente su dolor y su anhelo: “Но если по дороге – куст/Встаёт, особенно – рябина...” (*Mas, si en el camino...un arbusto/ se alza, sobre todo...si es un serbal...*), llevando al lector a

⁵⁷⁸ “Un serbal/cortaban/al alba-/Serbal.../Destino/amargo.../¡Serbal!/Destino/de Rusia”.

entender que toda la indiferencia declarada anteriormente respecto a su casa natal ha sido fingida. La nostalgia es tan grande que la protagonista, presa del dolor y de la desesperación, intenta renunciar al país que “se le escapó”, pero al final se rinde descubriendo la tragedia desgarradora de su amor a la patria provocada por las imágenes de un arbusto y un serbal.

4.2.4. “¿No es el amor el arco / tenso de la ruptura?”

A estas alturas, sin embargo, es necesario hacer referencia también al concepto del amor, celebrado e íntimamente relacionado con la naturaleza, puesto que se convierte en el espejo en el que la poeta se mira y en el que encuentra el reflejo de sus sentimientos. En la obra poética de Tsvietáieva, tal vez por esta razón tan peculiar y sugestiva, la línea entre el yo poético y el yo personal se hace tan tenue y difusa que apenas se distingue. Ello se debe sin duda a su convicción de que el poeta ha de escribir solo la verdad y ser únicamente guiado por el amor: por los hombres, la vida, las palabras y hasta hacia la muerte. Su imaginación, al igual que su amor, no conocía fronteras ni límites, no admitía leyes, fue pasión y desmesura. En *Carta a la amazona* se ha observado cómo el mundo de la naturaleza se espiritualiza e idealiza, adquiere un alma, en la cual Tsvietáieva cree plenamente y a cuyo reino espiritual se accede mediante la trascendencia de la labor poética, en el cual la diferencia de género y de cuerpo desaparece completamente. En el ciclo *Amiga*, el amor está relacionado con el miedo; miedo a la soledad, al posible desvanecimiento del recuerdo de la persona amada, etc., el miedo que causa el trastorno del yo lírico que, por un lado, con su elección exótica (lésbica) desafía a la sociedad opresiva y, por el otro, encuentra un refugio solo en el espacio de sus versos. Asimismo, se pueden distinguir, en este contexto, dos tipos de visiones de amor en Tsvietáieva: el relacionado con la dominación y sumisión, y el otro relacionado con el reconocimiento incondicional y mutuo en el otro. La historia amorosa con Sofía Parnok pertenece al primer grupo, puesto que las relaciones entre las dos descansaban en el principio de la disimetría emocional. El *Zar-doncella* introduce otro tema importante para la poeta, el de la separación y la soledad en el amor. Los protagonistas principales se ven separados por numerosos obstáculos y solo cuando el zarévich, la encarnación de lo “impropio” y de la “no pasión” y también personificación de la “gran debilidad del no amor”, está dormido, entre ellos se produce el encuentro o más bien el “no encuentro”. El verdadero, por otro lado, se hace posible solo al nivel del espíritu, cuando ambos “mueren” y trascienden los límites de lo corpóreo.

Para Tsvietáieva el amor es siempre un milagro que conquista, maravilla, hechiza y seduce. Por eso, sus protagonistas nunca descansan; gozan y padecen, se entusiasman y al final siempre se decepcionan. Silencioso, vibrante, idolátrico, tierno, pero también imprudente, espontáneo, y cruel, el amor se manifiesta bajo varias formas y es, en cualquier caso, siempre intrínsecamente dramático. Las protagonistas de sus poemas miran al mundo con ojos bien abiertos dejándose fascinar por la vida que se despliega ante ellas. Lo mismo vale para el amor: la prudencia y la astucia no son compatibles con sentimientos profundos y sinceros: dar todo y sacrificarlo todo es la única ley del amor que ella acepta. La separación, la despedida, el amor fracasado y los sueños incumplidos son motivos recurrentes en su lírica amorosa. Las razones para que un amor sea imposible de concretarse pueden ser variadas: las circunstancias, las personas y el tiempo, hasta la imposibilidad de comprender al otro, la falta de sensibilidad o diferentes aspiraciones.

El yo lírico en la obra de Tsvietáieva se desdobra: por un lado hay la imagen de una mujer tierna, vulnerable y sedienta de conocimiento, y por otro la de una persona fuerte, dispuesta a superar todos los obstáculos y a resistir en el mundo, defendiendo su derecho al amor y la felicidad. Ambas imágenes, sin embargo, representan las dos caras de la misma moneda, un conjunto que se desvela al lector bajo diversas formas. La protagonista con estos rasgos tiene un alma pura y está inmersa en el amor hasta su completa disolución. Y es que el amor nunca muere, solo se reencarna, adquiere diferentes formas para renacer eternamente. Esta constante renovación se explica en sus versos de manera muy sencilla: el amor es la encarnación de la creatividad y el principio del ser. Así como no podía vivir sin escribir, Tsvietáieva tampoco podía vivir sin amar.

La concepción del mundo de su colega de pluma sueca, Karin Boye, es también dicotómica, llena de oposiciones e impensable sin amor. Son recurrentes en sus obras los conflictos entre el rigor y la espontaneidad, entre el miedo y la confianza, la vida y la muerte. Como se ha observado, sus protagonistas se ven atrapados entre el deseo de respetar plenamente los ideales establecidos y la necesidad de redescubrir la espontaneidad reprimida por los mismos, anhelando una liberación interior que debería permitirles una vida armoniosa. Boye sugiere que el ser humano debe desarrollarse libremente, fuera de los esquemas impuestos y obedecer solo a su voluntad interior. Pero, dado que actuar en armonía con su propia naturaleza significa en definitiva no tener elección, esa libertad termina coincidiendo con la necesidad y la

liberación se convierte en no voluntaria. Sus protagonistas intentan alcanzar con todos sus sentidos lo que consideran que son certezas, pero fracasan, pues la ley interna es inevitable al igual que la fuerza de gravedad que atrae las gotas de rocío en el poema *Por supuesto que duele*: “difícil ser inciertos, temerosos y divididos/(...) / difícil querer quedarse / y querer caer.” En cuanto al amor, sus poemas contienen el motivo de la entrega a la que casi siempre se agrega la conciencia de la muerte. La temática erótica se representa mediante un lenguaje metafórico que incorpora la naturaleza: los elementos del ámbito natural sirven a la voz lírica para describir al otro, el placer experimentado, pero también para recrear el espacio, imaginario o menos, del encuentro. El amor, obviamente, hace que todo crezca pero también puede destruir; es un sentimiento cósmico que creó el universo y una fuerza que inventó un espacio nuevo en el límite entre la vida y la muerte. En muchos de sus poemas de amor, Boye creó un mundo concreto para sus experiencias sentimentales, un mundo que va más allá de la lógica. Se apropia de ciertas imágenes que funcionan como arquetipos del ser femenino: las mujeres fuertes y/o fatales o las doncellas escuderas, que expresan en cierta medida su deseo de mostrarse firmes e inflexibles frente a las poderosas fuerzas del amor y de esconder su propia fragilidad y debilidad. En líneas generales, se puede constatar que en todos los poemas de amor y/o eróticos de Boye predominan los motivos de la entrega, de la conciencia de la muerte y de la belleza desgarradora. Esta última está traspasada por el conocimiento de la mujer sobre su propio cuerpo y de las circunstancias en que se desarrolla el amor en la contemporaneidad. Se trata de un amor maduro que va más allá de amar a cambio de ser amado, un amor que da sentido y plenitud, y cuya carencia se convierte en motivo no solo de dolor, sino también de vacío. Ante la falta del amor correspondido, el sujeto lírico busca la comunión con los elementos de la naturaleza con los cuales entabla una relación simbiótica de intercambio de afectos.

Así pues, conviven en Boye los dos yoes: por un lado, el yo social que condena toda conducta nociva o amoral, entendida también como anticristiana, y, por otro, el yo íntimo e inconsciente que la impulsa a expresar sus deseos “prohibidos” a menudo elaborados en un tono sostenido, melancólico y frecuentemente pesimista. En sus primeros poemarios el amor tiene un lugar privilegiado: es capaz de elevar el espíritu y vencer a la muerte. El yo lírico reconoce que para manifestar su amor tiene que dejarse llevar por la fuerza de la naturaleza que lo rodea, buscar y encontrar un punto de apoyo en ella. Se observa también el sentimiento de dependencia, la conciencia de la imposibilidad de vivir sin la persona amada, la desesperación por la falta de

reciprocidad en la intensidad de lo sentido. El amor se tiñe de dolor y angustia, se vuelve una carga pesada y lacerante que la protagonista está dispuesta a llevar, ya que su vida, de otro modo, le parecería vacía. El amor, alabado en los poemarios maduros tiene una dimensión trascendente: es la fuerza que creó el universo y que ofrece “cosas” y mediante la cual el yo lírico se une a la tierra y al cosmos, Como lectores percibimos que hay siempre dos corrientes en los versos de Boye, dos actitudes diferentes ante la vida, dos temperamentos y dos tipos humanos, pero también dos maneras, una espiritual-religiosa y la otra mundana-humana, de defenderlas o justificarlas. Por tanto, dado que la libertad individual y la espiritualidad fueron su preocupación fundamental, Boye creó la imagen del hombre desde su propio punto de vista. Se trata de la imagen en la que el hombre es visto como una multiplicidad de fuerzas inconmensurables que luchan por conseguir la unidad.

Tal y como ya se ha analizado en el capítulo correspondiente, la poeta inglesa Charlotte Mew presenta infinidad de facetas y posibilidades de lectura, creando el desacuerdo entre los críticos respecto a dónde situarla. Debido a su sensibilidad y variedad de imágenes, algunos investigadores se inclinan por situarla en la corriente victoriana, cerca de sus predecesoras más célebres, como Christina Rossetti, Alice Meynel, Felicia Hemans o Emily Brontë. De esta última se ha dicho que apreciaba el espíritu libertario y la cara de guerrera pagana que, según Mew, debe ser entendido como “fuerza en la sinceridad rebelde”, una actitud guerrera ante la vida y la muerte que se opone al conformismo y a la sumisión⁵⁷⁹. Es imposible, en este contexto, no evocar la figura imaginaria de gran fuerza sobrehumana –la doncella escudera– de Boye con la cual su autora se identificaba, o las varias doncellas-zar, figuras viriles y andróginas que en obras de Tsvietáieva representan una alternativa al papel tradicionalmente asignado a las mujeres y un intento para reconciliar y unir los opuestos.

Buscar el amor en los poemas de Mew significa entrar por la puerta trasera de su fantasía, puesto que predomina en ellos, como ya se ha visto, un sentimiento de frustración, negación y pena. Abundan en sus poemas personajes desarraigados o desorientados, angustiados o rechazados por la sociedad, alienados por los acontecimientos o simplemente por lo que son. No es ninguna exageración afirmar que el lector buscará en vano felicidad y cumplimiento entre sus personajes inmersos en problemas, aflicciones, lamentos por algún pecado cometido, preguntas sin respuesta o recuerdos de alguna tragedia. Sin embargo, a pesar del tono general

⁵⁷⁹Leighton 1992:279.

de predominio de la oscuridad, hay un ligero sesgo optimista y esperanzador, un deseo de alegría y de felicidad que se presenta a través del contacto con la naturaleza, los recuerdos de la infancia y de los intensos momentos de los enamoramientos que, aunque no son correspondidos y vienen disfrazados bajo varias máscaras poéticas, se disfrutaban igual por la ilusión que creaban. Mew escribió, por supuesto, sobre el amor, sobre la pasión, sobre el cuerpo, escribió con apasionada hondura sobre los sentimientos fugaces e intensamente reales, comprensibles a cualquier lector. Escribía con pasión, pero con una pasión controlada, una pasión que creaba tensión y conflicto, y que quedó plasmada en imágenes condensadas e intensamente vivas. En su visión, las personas comunes y corrientes también podían comportarse de manera extraña, saltarse las reglas de normalidad, refugiándose, en sus momentos de soledad, en los lugares que nunca admitirían conocer de forma pública. Paradójicamente, sus poemas más ambiciosos y apasionados son los que hablan del eterno conflicto entre lo ideal y lo sensual, o que tratan los dos extremos opuestos de la sexualidad femenina, representadas por las figuras de la prostituta y de la monja. En *Madeleine in Church*, se ha visto que la protagonista rechaza el papel tradicional que promueve la división entre lo que se quiere y lo que se puede, repudiando la virtud y todos los trucos necesarios para vivir una vida “honesta”. Asimismo, Madeleine intenta legitimar sus deseos de la misma manera que debía haber hecho la autora, que a lo largo de su vida buscaba una justificación por sus miedos y por sus deseos, considerados perversos e inapropiados para la época. La actitud ambigua hacia el cuerpo, que a la vez le daba miedo y hacia los enfermos mentales, fue responsable de la difícil coexistencia en su interior, del anhelo por el placer sexual y la creencia de que la búsqueda del mismo solo puede causar dolor. Algunos críticos están de acuerdo en afirmar que Mew reprime su naturaleza sensual debido a su homosexualidad. Sin embargo, dado que lesbianismo en la época fue considerado por muchos como una condición patológica, el comportamiento ambiguo hacia la pasión se explica como directamente relacionado con su miedo a la locura. Este tema se desarrolla una y otra vez en la poesía de Mew: rendirse al placer conduce al castigo sin fin.

4.3. Poesía como lugar de verdad

El análisis de la producción de Charlotte Mew. Karin Boye y Marina Tsvietáieva desde el punto de vista de las imágenes que transmiten en sus poemas nos permite indagar en su grado de adhesión a los nuevos modelos de identidad femenina. Los temas que se han seleccionado

para el análisis son, por ello, sumamente representativos de la complejidad del proceso de emancipación en que estas tres autoras estaban inmersas. En primer lugar, el estudio del tratamiento del tema amoroso permite observar algunas dicotomías, ya que, aunque en algunos textos hay un deseo de trasgredir ciertos comportamientos tradicionalmente asignados a las mujeres, en otros hay, por el contrario un plegamiento a las normas establecidas. Es asimismo significativa la expresión del deseo sexual y la incorporación de referencias eróticas, lo que resultaba transgresor en el momento. En este sentido, es también frecuente la referencia a personajes mitológicos, que representarían diferentes actitudes ante el amor. En segundo lugar, también es recurrente en las autoras la exaltación de la niñez y la recreación de la experiencia de la infancia, que se presenta como un periodo mítico, de conformación de la identidad, un periodo libre de los prejuicios que, en la edad adulta, condicionarán la vida del sujeto poético femenino. En tercer lugar, la frecuente falta de independencia lleva a las poetisas a una exaltación continua de la libertad y del deseo de trascender las propias limitaciones, lo que se concreta en una serie de símbolos, entre los que destacan el mar y el viaje. Configuran, así, en sus poemas, un sujeto femenino fuerte, que confía en su capacidad para superar las dificultades y que se aleja del tradicional estereotipo de la mujer débil y humilde. En muchos casos, sin embargo, la imposibilidad de trascender ciertas circunstancias limitadoras, determina que las poetisas planteen en su poesía una huida a través de la imaginación, la cual se configura como una vía alternativa para conseguir lo anhelado. Sin embargo, la conciencia final de la imposibilidad de traspasar las barreras opresoras determina una huida a través de la imaginación y el sueño, que se convierten en vías alternativas para soportar una realidad adversa y profundamente insatisfactoria.

Por otro lado, resulta posible trazar otro paralelismo más: la poesía, lo cual es siempre una de tantas posibles interpretaciones, algo que surgía en ellas como búsqueda de la verdad y en lo que ellas creían que era genuino en sus vidas; además, la vida misma ocupó un lugar privilegiado en sus obras teniendo presente la cantidad de elementos autobiográficos. Escribir poesía significa pensar en sí mismo y mirarse hacia dentro, aun a riesgo de descubrir la oscuridad y el dolor. Esto último a menudo deriva de la conciencia de ser diferente y, por tanto, desdoblado y fragmentado. No es casual que las tres utilizaran máscaras o protagonistas masculinos para hablar sobre su mundo íntimo. El desdoblamiento surge probablemente de un deseo de conocer y ser otra persona, mientras que la técnica adoptada sirve de refugio, se vuelve una válvula de escape y una manera de acercarse a la realidad del otro. El anhelo de

verdad les hace ver las cosas como realmente son, lejos de los esquemas habituales, lugares comunes e incluso de las leyes que gobiernan este mundo. El inconformismo, tanto estilístico y formal como privado y sentimental, las indujo a rebelarse contra varios estereotipos: literarios, morales y políticos. La revuelta literaria se observa en su desplazamiento fuera de las corrientes literarias de la época y en la experimentación con el lenguaje, la forma y la métrica. Como ya se hizo notar, la fuerza de Charlotte Mew yace no solo en el monólogo dramático, sino también en su capacidad de mezclar imágenes típicamente victorianas con la técnica modernista del verso libre rimado y líneas de distintas combinaciones de yambos. La poesía de Karin Boye es particular en cuanto que está escrita en un lenguaje hablado y comprensible. Sus versos “de musicalidad calma”, “de forma rigurosamente construida” y de palabras claras y sencillas inspiraron a muchos compositores suecos. Los versos elaborados de Tsvietáieva, su rica sonoridad y la difícil sintaxis –como resultado del uso de ciertas, preferidas formas de expresión como la elipsis gramatical y la paronomasia– contribuyeron a la notable calidad de su visión poética del mundo.

El inconformismo a nivel privado resulta evidente en las opciones de vida de estas tres mujeres: en el rechazo de la vida convencional y monótona, de los posibles beneficios y ventajas, y de los valores prescritos. Por un lado, esta actitud desembocaba en el desencanto y en la rebeldía que las llevó al exilio. Este es el caso de Tsvietáieva, que se pasó gran parte de su vida en la pobreza y el abandono. A pesar de definirse a sí misma “de la cabeza a los pies, tan solo una poeta” –con lo que ello implica de libertad de elección y acción sin compromisos– fue siempre rechazada y obligada a sentirse ajena. Por otro lado, esta indiferencia a los valores “mundanos” la llevó a la soledad, al aislamiento y al cese temporal de las actividades literarias, lo que puede descubrirse igualmente en Charlotte Mew. Muchos detalles de su vida aún se desconocen y hay pocas esperanzas de que algún día salgan a la luz. La renuncia y el miedo casi obsesivo de ser “visibles” tuvo como consecuencia la autocensura al escribir y publicar.

El rechazo de los estereotipos, la búsqueda y el anhelo de verdad implican también la pérdida del orden frente a los ritos y leyes tranquilizadoras de la vida normal. La fragmentación, la soledad, el deseo de ser otro y ver más allá del umbral misterioso de uno mismo son responsables de su visión peligrosa de la nada. La rebelión contra las costumbres aceptadas se convierte así en la rebelión contra la propia vida, en el rechazo a vivir.

BIBLIOGRAFÍA

Para las numerosas citas de textos de Mew, Boye, Tsvietáieva etc., he dado al final de la cita la numeración universalmente admitida de las ediciones críticas citadas en la bibliografía con indicación del libro, capítulo y párrafo; de ese modo el lector puede consultar directamente el texto original. En este estudio, allí donde ha sido posible, aparecen las citas traducidas al castellano, para lo que me he servido de traducciones de reconocido prestigio, indicadas en la correspondiente entrada bibliográfica.

SOBRE CHARLOTTE MEW

Bibliografía primaria:

MEW, Charlotte (1997). *Collected Poems and Selected Prose*. Comp. y Ed. Val Warner. Manchester, Carcanet Press. Citado en texto CMCP.

Antologías y colecciones:

ADCOCK, Fleur (1987). *Faber Book of Twentieth-Century Women's Poetry*. London, Faber and Faber.

BERNIKOW, Louise (1974). *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552-1950*. Nueva York, Vintage Books.

FADERMAN, Lillian (1994). *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the 17th Century to the Present*. Nueva York, Penguin (Non-Classics).

FLETCHER, Ian (1987). *British Poetry and Prose 1870-1905*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press.

Otros autores:

ALIGHIERI, Dante (2000). *Divina Comedia*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid, Ediciones Cátedra.

BARRETT BROWNING, Elizabeth (1978). *Aurora Leigh and Other Poems*. Londres, The Women's Press.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1973). *The Ancient Mariner and Other Poems*. Ed. Alun Jones and William Tydeman. Londres, The Macmillan Press.

PATMORE, Coventry (1906). *The Angel in the House*, Londres, Haggerston.

PROCTER, Adelaide Anne (1906). *Legends and Lyrics and Other Poems*. Londres, Dent&Sons.

Libros de crítica:

ARMSTRONG Isobel (2005). *Victorian Poetry: Poetry, Poets and Politics*. Londres, Routledge.

ARMSTRONG, Isobel, BRISTOW Joseph y SHARROCK Cath, eds. (1996). *Nineteenth-Century Women Poets: An Oxford Anthology*. Oxford, Clarendon Press.

BELL, Kathleen (1997). "Charlotte Mew, T.S. Eliot and Modernism". *Kicking Daffodils: Twentieth Century Women Poets*. Ed. Vicki Bertram. Edimburgo, Edinburgh UP. 13-22.

BOULTON, Marjorie (1988). *The Anatomy of Poetry*. Londres, Routledge.

BRISTOW, John (2009). "Charlotte Mew's Aftereffect". *Modernism/Modernity*. 255-280.

CHILDS, Peter (1999). *The Twentieth Century in Poetry - A critical survey*. Londres y Nueva York, Routledge.

COLLARD, Lorna Reeling (1930) "Charlotte Mew". *Contemporary Review* 137. 501-508.

DAWIDOW, Mary (1960). "Charlotte Mew: Biography and Criticism". Tesis. Brown University, Rhode Island, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan.

DAY, Gary & DOCHERTY, Brian, eds. (1955). *British Poetry, 1900-50: Aspects of Tradition*. Nueva York, St. Martin's Press.

DENISOFF, Dennis (2000). "Grave Passions: Enclosure and Exposure in Charlotte Mew's Graveyard Poetry". *Victorian Poetry* 38.1: 125-140.

FALKENBERG, Betty (2005). "Charlotte Mew in America". *PN Review*: 36-39.

FITZGERALD, Penelope (1984). *Charlotte Mew and her Friends*. Nueva York, Addison-Wesley Pub.

FLINT, Kate (2009). "The "Hour of Pink Twilight: Lesbian Poetics and Queer Encounters on the Fin-de-siècle Street". *Victorian Studies*, No. 4: 687-712.

GARDINER, Judith Kegan (1982). "On Female Identity and Writing by Women". *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Able Brighton, Harvester Press. 176-191.

GILBERT, Sandra. & GUBAR, Susan (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale UP.

KRESSEN, Natalie (2004). "Otherness in Charlotte Mew's Poetry". *Deluge* Vol.2, No. 1: 1-5.

LANGBAUM, Robert (1996). *The Poetry of Experience*. Trad. Julián Jiménez Heffernan. Granada, Comares.

_____ (1977). *The Mysteries of Identity*. Londres, Oxford UP.

- LEIGHTON, Angela (1992). *Victorian Women Poets Writing Against the Heart*. Nueva York, Harvester Wheatsheaf.
- _____ (1996). *Victorian Women Poets: A Critical Reader*. Oxford, Blackwell Publisher.
- MERRIN, Jeredith (1997). "The Ballad of Charlotte Mew". *Modern Philology*. No.2: 200-217.
- MIZEJEWSKI, Linda (1984). "Charlotte Mew and the Unrepentant Magdalene: A Myth in Transition". *Texas Studies in Literature and Language*: 282-302.
- MOI, Toril (1985) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres y Nueva York, Methuen.
- NEWTON, John (1997). "Charlotte Mew's Place in the Future of English Poetry". *New England Review*. Vol. 18, No. 2:32-46 <<http://www.jstor.org/stable/40243179>>
- PALMER, Herbert (1938). *Post-Victorian Poetry*. Bristol, J. M. Dent & Sons.
- PRIESTLEY, John Boynton (1970). *The Edwardians*, Londres, William Heinemann Ltd.
- RAITT, Suzanne (1955). "Charlotte Mew and May Sinclair: A Love Song". *Critical Quarterly*. No. 3: 3-17.
- ROBINSON, Bonnie. "Indivisible Incorporate: Poetic Trends in Women Writers, 1890-1918". *Victorian Poetry*. Vol. 38. No. 1: 1-14 <<http://www.jstor.org/stable/40004288>>
- ROSS, Robert H (1965). *The Georgian Revolt - Rise and Fall of a Poetic Ideal 1910- 1922*. Londres, Faber and Faber.
- SHOWALTER, Elaine (1993). *Daughters of Decadence - Women Writers of the Fin de Siècle*. Londres. Virago Press Limited.
- _____ (1986). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Londres, Virago Press.
- SINFIELD, Alan (1977) *Dramatic Monologue*. Londres, Methuen & Co.
- SLATTERY, Joan Bernadette (1993). *Charlotte Mew: Displaced Person*, Tesis. Open University.
- TINDALL, William York (1956). *Forces in Modern British Literature 1885-1956*. Nueva York, Vintage Books.
- TODD, Janet (1988). *Feminist Literary History*. Cambridge, Polity Press.
- TRODD, Anthea (1991). *A Reader's Guide to Edwardian Literature*. Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf.
- _____ (1998). *Women's Writing in English: Britain, 1900-1945*. Londres y Nueva York. Longman.
- WARNER, Val (1975) "Mary Magdalene and the Bride: The Work of Charlotte Mew" *Poetry Magazines*. <<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=5932>>

WALSH, Jessica (2002).” *The Strangest Pain to Bear: Corporeality and Fear of Insanity in Charlotte Men’s Poetry*”. *Victorian Poetry*. Vol 40:217-240 <<http://muse.jhu.edu/browse/>>
WOOLF, Virginia (2003). *Women and Writing*, Nueva York, Harcourt.
WRIGHT, Elizabeth (1992). *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Oxford, Blackwell

SOBRE KARIN BOYE

Bibliografía primaria

BOYE, Karin (1994). *Poesie*. Ed. y Trad. Daniela Marcheschi. Florencia, Le Lettere. Citado en texto KBP.
BOYE, Karin. *Complete Poems*. Karin Boye Sällskapet. Citado en texto KBD.
<www.karinboye.se>
BOYE, Karin (1993), *Kallockaina*. Trad. Barbara Alinei. Milán, Iperborea.

Antologías y colecciones

GABRIELLI, Mario (1969). *Le letterature della Scandinavia*. Milán, Sansoni.
BONINO, Guido Davico y MASTROCOLA (1996). Paola eds. *L'altro sguardo: antologia delle poetesse del Novecento*. Milán, Mondadori.

Otros autores:

EKELÖF, Gunnar (2011). *La Leyenda de Fatumeh*. Madrid, Nórdica libros.
ELIOT, Thomas Stearns (1921). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
<https://openlibrary.org/books/OL13445608M/The_sacred_wood>
ELTON, Oliver trad. (1905). *The Nine Books of the Danish History of Saxo Grammaticus*. Project Gutenberg. <<http://www.gutenberg.org/files/1150/1150-h/1150-h.htm>>
SÖDERGRAN, Edith (1996). *El corazón desmedido*. Ed, y trad. Carmen Díaz de Alda. Madrid, Ediciones Torremozas.
LAGERKVIST, Per (1995). *El verdugo*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Libros de crítica

ABENIUS, Margit (1951). *Drabbad av renhet: en bok om Karin Boye's liv och diktning*. Estocolmo. A. Bonier.

_____ (1944). “Karin boye och de sju dödsynderna”. *Kontakter*, Estocolmo, Bonniers. 207-233.

ALGULIN, Ingemar (1989). *A History of Swedish Literature*. Estocolmo, Swedish Institute.

BOYE, Ulf: “Karin var mycket produktiv”, El texto completo de la entrevista con hermano de Karin Boye <<http://www.karinboye.se/om/biografi/biografi-intervju.shtml>>

BRANDELL, Gunnar (1958). *Svensk litterature 1900-1950*. Estocolmo, Förlaget Örnkrona.

CHIARAVOLO, Massimo. *Storia delle letterature scandinave: dal Medioevo all'Ottocento*. Università degli studi di Firenze. <<http://eprints.unifi.it/archive/00001073/>>

DOMELLÖF, Gunilla (1986). *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist*. Estocolmo, Almqvist & Wiksell International / Umeå Universitet.

FORSÅS-SCOTT, Helena (1997). *Swedish Women Writing 1850-1995*, Londres, Athlone Press.

GUSTAFSSON, Alrik (1961). *A History of Swedish Literature*. Minneapolis, University of Minnessota Press.

GUSTAFSSON, Barbro (1981). *De stora undret*. Uddevalla, Bohusläningens AB.

LARSSON, Ulf. *Harry Martinson: Catching the Dewdrop, Reflecting the Cosmos*, The Official Web Site of the nobel Prize.

<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1974/martinson-article.html>

KJELLÉN, Alf (1956). *Havsymbolik hos Karin Boye: En utvecklingslinje i hennes 20-talsdiktning*. Estocolmo, Särtryck ur Studier tillägnade Henry Olsson.

LINDER, Erik Hjalmar (1952). *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Vol. 5, Uppsala, Natur och Kultur.

MARCHESCHI Daniela (1998). “Karin Boye: il corpo della passione”. *Scrittrici del Novecento europeo*. Pistoia: C.R.T.: 7-13.

WÄRME, Lars (1996). *A History of Swedish Literature*. Lincoln y Londres, University of Nebraska Press.

SOBRE MARINA TSVETÁIEVA

Bibliografía primaria

CVETAIEVA, Marina (1971). *Car'-Devica*. Letchworth-Herts, Prideaux Press. Citado en texto MCCD.

CVETAeva, Marina (1988). *Dopo la Russia*. Ed. y Trad. Serena Vitale. Milán, Mondadori. Citado en texto MCDR.

CVETAeva, Marina (1961). *Izbrannoe*. Moscú, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.

CVETAeva, Marina (1995). *Moj Puškin*. París: Booking International.

CVETAeva, Marina (2004). *Stichotvorenija i poemy*, Ekaterimburgo, U-Faktorija. Citado en texto MCSP.

TSVETAeva, Marina (1994), *Selected Poems*. Ed. y Trad. Elaine Feinstein, Nueva York, Penguin Books.

TSVIETÁIEVA, Marina (2002). *Carta a la amazona*. Ed. y Trad. Elizabeth Burgos. Madrid, Hiperión.

TSVIETÁIEVA, Marina (2011). *Antología poética*. Ed. y Trad, Elizabeth Burgos, Lola Díaz, Severo Sarduy. Madrid, Hiperion.

TSVIETÁIEVA, Marina (1994). *Poemas escogidos*. Madrid, Rubiños. Citado en texto MTPE.

TSVIETÁIEVA, Marina (2009). *Antología 100 poemas*. Trad. por José Luis Reina Palazón. Madrid. Visor Libros.

TSVIETÁIEVA, Marina (1999). *The Ratcatcher*. Trad. Por Angela Livingstone. London, Angel Books.

Antologías

Historia de las literaturas eslavas (1997). Ed. Fernando Presa Gonzáles. Madrid. Ediciones Cátedra. 1233-1237.

ZGUSTOVA, Monica y VALDÉS, Olvido García (2008). *Anna Ajmátova Marina Tsvietáieva, El canto y la ceniza*. Barcelona, Mondadori.

Otros autores:

AFANÁSIEV, Aleksandr (1993). *Fiabe popolari russe*. Ed. Luisa De Nardis. Roma, Newton.

DUPRET, Roberto Montforte. “Vladimir Vladimirovich Maiakovski”. *Literaturas Eslavas*. Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.filol.ucm.es/biblioeslavas/>>

MANDELSHTÁM, Osip. *Утро акмеизма* (La mañana del acmeísmo), <https://www.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/mandelstam_utro1913.pdf>

Libros de crítica

AJZENŠTEJN, Jelena Oskarovna (2003). *Sny Mariny Cvetajevoj*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij project.

BURGIN, Diana Lewis (1988). *After the Ball is Over: Sophia Parnok's Creative relationship with Marina Tsvetaeva*. *Russian Review*, Vol. 47. No.4:425-444

<<http://www.jstor.org/stable/130506>>

_____ (1995). *Mother Nature versus the Amazons: Marina Tsvetaeva and Female Same-Sex Love*. *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 6, No. 1:62-88.

<<http://www.jstor.org/stable/3704438>>

CHLUPÁČOVÁ, Kamila (2003). "Marina Cvetajevová – básnická reprezentace nezávislé ženské subjektivity". *Žena v moderní ruské literatuře*. Praga, Univerzita Karlova v Praze. 51-72.

BRODSKIJ, Josif (1998). *Brodskij o Cvetajevoj*. Moscú, Nezavisimaja gazeta.

DINEGA, Alyssa (2001). *Russian Psyche – The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Project Muse.

<<http://muse.jhu.edu/books/9780299173333>>

_____ (2000). *Sexual Transcendence in Tsvetaeva's Poems to Pasternak*. *Slavic Review*, Vol. 59, No.3: 547-571. <<http://www.jstor.org/stable/2697345>>

DUPRET, Roberto, M. *Marina Ivánovna Tsvetáieva*. Literaturas Eslavas. Universidad Complutense de Madrid.

<<http://www.filol.ucm.es/biblioeslavas/libros%5Ctit1%5Cper7%5Cautor38%5CmarinaIvanovnaTsvetaieva.pdf>> 1-7.

EFRON, Ariadna (2009). *Marina Tsvetáieva, mi madre*. Barcelona. Circe Ediciones.

EL'NICKAJA, Svetlana (1990). *Poeticheskoj mir Tsvetáievoi*, Viena, Wiener Slawistischer Almanac. Sonderband 30.

FARYNO, Jiri (1985). "Mifologizъм i teologizъм Cvetaevoj". *Wiener Slavistischer Almanach*. Viena, Sonderband 18:

FEILER, Lili (1994). *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*. Durham y Londres: Duke UP.

FEINSTEIN, Elaine (1987). *A Captive Lion, - The Life of Marina Tsvetaeva*. Nueva York, E.P. Dutton.

FORRESTER, Sibelan (2008). *The Poet as Pretender: Poetic Legitimacy in Tsvetaeva*. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 52. No. 1:37-53

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

- GOVE, Antonina Filonov (1977). *The Feminine stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva*. *Slavic Review*. Vol. 36, No.2: 213-255.
<<http://www.jstor.org/stable/2495038>>
- HASTY, Olga Peters (1996). *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*. Illinois, Northwestern UP.
- KARLINSKY, Simon (1985). *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World and Her Poetry*. Cambridge, Cambridge UP.
- _____ (1989). *Marina Cvetaeva*. Napoli, Guida editori.
- KELLY, Catriona (1984). *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*. Oxford, Clarendon Press.
- KNAPP, Liza (1999). *Tsvetaeva's Marine Mary Magdalene*. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 43, No.4:597-620. <<http://www.jstor.org/stable/309415>>
- KROTH, Anya M. (1979). *Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision*. *Slavic Review*, Vol. 38, No. 4: 563-582.
<<http://www.jstor.org/stable/2496563>>
- KUDROVA, Irma. "Pogovorim o strannostiab ljubvi: Marina Cvetaeva". *Mir Mariny Cvetaevoj*. <<http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/kudrova/strannlubov.html>>
- LO GATTO, Ettore (1958). *Storia della letteratura russa contemporanea*. Milán, Nuova Accademia.
- MALIAVINA, Svetlana. *El simbolismo ruso: el origen y la originalidad del movimiento*, *Eslavística Complutense*, Universidad Complutense de Madrid: 127-149.
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/ESLC0>>
- MASLOVA, Valentina Avraamovna (2004). *Poet i kul'tura: konceptosfera Mariny Tsvetáievoi*. Moscú, Izdatel'stvo Flinta, Iydatel'stvo Nauka.
- MINERALOV, Jurij Ivanovič (2004). *Istorija ruskoj literatury XX. Veka*. Moscú, Vyšaja škola.
- MIRSKIJ, Dmitrij (1965). *Storia della letteratura russa*. Milán, Garzanti.
- OSIPOVA, Nina Osipovna (2000). *Tvorcestvo M. I. Tsvetáyevoi v kontekste kul'turnoi mifologii Serebriana veka*. Kirov, Izdatel'stvo VGPU.
- PAŠOVIĆ, Maja. "Hysterical Love and Desire in the Work of Marina Tsvetaeva". *Luvah Journal of Creative Imagination*: 48-68
<<http://luvah.org/one/hysterical-love-and-desire-in-the-work-of-marina-tsvetaeva.html>>
- POLIAKOVA, Sophia (1983). *(Ne)zakatnye oni dni - Cvetaeva i Parnok*. Michigan, Ardis Publishers.
- RAZUMOVSKAJA, Marina (1986). *Marina Cvetaeva-mif i dejstvitel'nost'*. Moskva: Raduga.

- RUUTU, Hanna (2006). *Patterns of Transcendence: Classical Myth in Marina Tsvetaeva's Poetry of the 1920s*. Helsinki, Helsinki University Printing House.
- SAAKJANTS, Anna (1986). *Marina Cvetaeva - Stranicy žizni i tvorčestva*. Mosću, Sovetskij pisatel'.
- _____ (2002). *Žizn' Cvetaevoj: bessmertnaja ptica-feniks*. Mosću, Centropoligraf.
- SHEVELENKO, Irina (2002). *Literaturny put Tsvetaevoy*, Mosću: Novoe literaturnoe obozrenie,
- SIMMONS, Ernest (1953). *Through the Glass of Soviet Literature*. Nueva York, Columbia UP.
- STOCK, Ute (2001). *Marina Tsvetaeva: The Concrete and the Metaphoric Discourse of Exile, The Modern Language Review*, Vol. 96, No.3: 762-777.
- <<http://www.jstor.org/stable/3736745>>
- ŠVEJČER, Viktorija (2002). *Byt i bytije Mariny Cvetaevoj*, Mosću, Molodaja gvardija.
- TAUBMAN, Jane (1989). *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary*. Columbus, Ohio, Slavica Publishers, Inc.
- THOMSON, R.D.B. (1988). *The Metrical and Strophic Inventiveness of Tsvetaeva's First Two Books. Canadian Slavonic Papers*, Vol. 30, No. 2:220-244
- <<http://www.jstor.org/stable/40868898>>
- VITINS, Ieva (1977). *Escape from Earth: A Study of Tsvetaeva's Elsewheres. Slavic Review*, Vol. 36, No. 4:644:657. <<http://www.jstor.org/stable/2495268>>
- ZUBOVA, Ljudmila (1999). *Poezija Mariny Cvetaevoj-lingvističeskij aspekt*. San Peterburgo, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta.
- ŽHEREBKINA, Irina (2001). *Strast': ženskoje telo i ženskaja seksual'nost' v Rossii*. San Peterburgo, Aleteja.

