

**EL ÚNICO ELEMENTO DEL QUE UNO NO SE DESPIDE NUNCA: LAS
AUTOPOÉTICAS EN EL EXILIO DE MARINA TSVETAEVA**

GABRIEL MOLINA PAREDES

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN**

2024

**EL ÚNICO ELEMENTO DEL QUE UNO NO SE DESPIDE NUNCA: LAS
AUTOPOÉTICAS EN EL EXILIO DE MARINA TSVETAEVA**

GABRIEL MOLINA PAREDES

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

MIGUEL ÁNGEL BRACHO DÍAZ

Magíster en Hermenéutica Literaria

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN**

2024

14 de octubre de 2024

Gabriel Molina Paredes

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad”. Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Gabriel Molina Paredes', is written over a horizontal line.

A mis papás, mis tías y mis abuelos, que hicieron posible este recorrido.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Bracho por su acompañamiento constante y su confianza en mi escritura

Gracias al ambil y el mambe por el pensamiento y las palabras.

CONTENIDO

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1	
ELABORACIÓN DEL YO LÍRICO: PRESENTACIÓN DE UNA SUBJETIVIDAD	
AUTORAL.....	24
CAPÍTULO 2	
REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE EL HECHO LITERARIO: CONSTRUCCIÓN DE	
UNA POÉTICA PERSONAL.....	48
CAPÍTULO 3	
AUTOPOÉTICA Y EXILIO.....	71
CONCLUSIONES.....	93
BIBLIOGRAFÍA.....	100

RESUMEN

Esta investigación aborda dos textos de la prosa autobiográfica de Marina Tsvetaeva: *Mi Madre y la Música* (1934) y *Mi Pushkin* (1937). Se propone enmarcar ambos textos dentro del concepto de “autopoética”, que hace referencia al ejercicio crítico y reflexivo que hace un autor sobre su propia obra. El análisis se divide en dos instancias: por un lado, se rastrean elementos en los textos que corresponden a la elaboración de una subjetividad autoral, por otro lado, se detallan las instancias de reflexión crítica, en las que la autora declara sus presupuestos estéticos y las características de su propia obra. La textualización hecha por Tsvetaeva acerca de sí misma y de su obra es tomada, luego, como un acto de posicionamiento, con lo que pretende acceder a distintos grados de legitimidad y reconocimiento dentro del campo. Por ello, se estudian las particularidades del campo literario ruso en el momento de publicación de los textos, haciendo énfasis en los efectos de las revoluciones de 1917 y el exilio de un grupo considerable de escritores, entre los que se encuentra Tsvetaeva. Así, se propone la escritura autopoética como una forma en que Tsvetaeva da sentido a su experiencia del exilio desde su condición de poeta, donde asume una posición a la vez marginal y privilegiada.

PALABRAS CLAVE: MARINA TSVETAEVA; HISTORIA Y CRÍTICA; POESÍA RUSA; AUTOPOÉTICA; ESCRITURAS DEL YO; DIÁSPORA RUSA; EXILIO

INTRODUCCIÓN

Al considerar la relación que guarda un autor con su obra suelen tenerse en cuenta los grados de dependencia que tiene un texto frente a la intención comunicativa de quien los escribe. Cuando se habla del autor, no se habla necesariamente del narrador de los textos ni del sujeto histórico que los produce, sino de un punto medio, una función del discurso literario referida a aquel que, con su marca personal, revierte de “autoridad” a la obra. Ahora bien, al acercarnos a textos decididamente autobiográficos, nos encontramos con una relación más compleja, pues el texto invita a considerar que tanto el sujeto histórico como el narrador y protagonista son el mismo que quien figura como autor. La legitimidad del texto como autobiografía reposa sobre esta triple identificación, donde se asume que aquel que narra su propia vida lo hace a partir de experiencias reales, y coincide en nombre con el autor que figura en la portada. En las memorias de infancia escritas por Marina Tsvetaeva es posible encontrar esta relación. En *Mi Madre y la Música* (1934) y *Mi Pushkin* (1937), además, nos encontramos con otra variable, ya que Tsvetaeva elabora su identidad desde su lugar de poeta, es decir que vuelve explícita su subjetividad autoral y posicionamientos estéticos a partir del encuentro con sus propias memorias. Así, la figura del autor es elaborada en el texto mismo.

Tanto *Mi Madre y la Música* como *Mi Pushkin* son escritas dentro del contexto de exilio que vive la autora en París durante la década de los 30. En este periodo, Tsvetaeva centra su atención en la prosa autobiográfica, tomando distancia de la escritura poética que había caracterizado su obra hasta el momento. En los textos, Tsvetaeva narra el inicio de su vocación poética, el cual sitúa en la infancia: “in her

childhood prose Tsvetaeva turns to what she seems to have regarded as the source of lyric artistry” (Grelz 43). En ese sentido, la preocupación por su condición de poeta marca la narración de la memoria. En el caso de *Mi Madre y la Música*, la disposición de la narradora hacia la poesía es presentada como un hecho predestinado, que se confirma por la incapacidad que tiene la poeta-niña de cumplir con las aspiraciones que ha depositado su madre en ella como música. El acceso al poema es mostrado como una forma de transgredir las prerrogativas maternas para cumplir con su destino inevitable. En *Mi Pushkin*, Tsvetaeva narra sus primeros encuentros con la figura del poeta canónico ruso durante su temprana infancia, siendo este su primer contacto con el mundo de la poesía. A través de la identificación que construye la autora con la figura de Pushkin, se da cuenta de su propia condición poética. En ambos casos, Tsvetaeva describe lo que para ella son el poeta, el poema y la palabra, a la vez que enuncia elementos específicos de su propia obra.

Al acercarse a la situación de emergencia de los textos, es necesario tener en cuenta el contexto de exilio, donde las transformaciones políticas causadas por las revoluciones de 1917 y la diáspora de artistas rusos durante la década de los 20 crean las condiciones concretas desde donde la autora presenta su propia subjetividad autoral. El establecimiento del régimen soviético y de los nuevos círculos migrantes transforman las formas de legitimación a las que puede acceder la autora, por lo que el recurso de la memoria se convierte en una forma de autolegitimar su propia obra y su condición de poeta. En este caso, podemos ver como la elaboración de la identidad, propia de los ejercicios de memoria, se construye desde el origen de la propia voz lírica. Tsvetaeva elabora su propio arte poético como ejercicio a la vez crítico y autorreflexivo donde toma posición frente al hecho artístico y declara la naturaleza de su propia voz, pero lo

hace en un contexto donde se vuelve necesario legitimar su postura frente a condiciones adversas, ya sea la censura soviética o la falta de reconocimiento de sus pares en la migración. Así pues, la lectura de estos textos, más que descubrir el modo en que la experiencia exílica influye sobre la escritura de Tsvetaeva, permite identificar la manera en que esta influye sobre su autopercepción como autora, y, del mismo modo, sobre la idea de sí misma y de su obra que pretende comunicar.

No obstante, es necesario aclarar que las experiencias vitales de Tsvetaeva están íntimamente ligadas con su producción artística, en tanto “en ella no habrá separación entre poeta y persona, sino la fascinación de que en ese mundo interior todo se libera consumido en su fuego” (Reina 6). La influencia que tuvo el exilio sobre las transformaciones en su producción poética, por ello, ha sido un punto generalizado en el abordaje crítico de su obra. Concretamente, podemos identificar el trabajo hecho por Ute Stock titulado *Marina Tsvetaeva: The Concrete and the Metaphoric Discourse of Exile* (2001) en donde demuestra cómo el exilio concreto de la autora es transformado metafóricamente dentro de sus poemas por una noción de incertidumbre espiritual, del mismo modo, en el estudio de Paula Andrea Cuevas titulado *El Viaje y los Objetos en la Obra Poética de Marina Tsvietáieva* (2022), la experiencia del exilio se ve reflejada en un tratamiento particular de los objetos dentro de su obra, acumulando algunos que representan la pérdida, el tránsito y el retorno. Por otra parte, Kragulj (2015) dice que: “suele afirmarse 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 con la historia de toda su época” (183), con lo que se ratifica la necesidad crítica de leer su obra a la luz de las circunstancias de la persona histórica que las produce. Al encontrarnos con textos que hablan explícitamente de la propia vida, la cuestión se vuelve incluso más

fundamental, pues en este caso la autora habla a nombre propio, invitando a la plena identificación entre sujeto histórico y figura autoral.

Esta identificación, no obstante, debe pasar primero por algunas consideraciones. El estudio de la figura del autor ha atravesado distintas etapas en la crítica literaria, donde se le atribuyen diferentes grados de importancia sobre el sentido de sus textos. El hecho de individualizar obras atribuidas a un nombre propio entra en auge entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. En esta etapa, quienes estudian literatura se preocupan por la biografía de los distintos autores a quienes ven como principio de coherencia y en cuya intención comunicativa encuentran el sentido último del texto, es decir que las obras son vistas como el resultado de la personalidad creativa del autor. Hacia el siglo XX, sin embargo, corrientes como el formalismo ruso y el estructuralismo invierten los valores, promoviendo la visión del texto como lugar último de sentido, por lo que el autor es tomado simplemente como un escritor, alguien que permite que se realice el lenguaje en el texto, pero que no tiene autoridad sobre el sentido del mismo. En este punto, entonces, no se busca una interpretación que coincida con la intención autoral, sino que se procura multiplicar las significaciones posibles en el acto de la lectura. Así, vemos dos corrientes principales, “por un lado centradas en el autor como persona, haciendo de este el principio explicativo de la obra, por otro, el texto como unidad de sentido, cuyo proceso de significación permanece independiente de la persona” (Meizoz 30).

A partir de este desarrollo, es posible pensar la noción de autor de distintas maneras. Por un lado, se encuentra el sujeto histórico, a quien se le atribuye una personalidad y una biografía particulares, de las cuales es posible identificar elementos en las obras. Por otro lado, el autor es también una función dentro del texto, un nombre

propio que asegura la autenticidad del mismo y que funciona como principio de agrupación y otorga coherencia a un grupo de obras. Además, el autor puede ser entendido como lugar de enunciación, es decir, como punto de origen del discurso. Así pues, al hablar de autor se puede hacer referencia a tres lugares distintos: “1. a la persona cuya trayectoria puede reconstruirse 2. a la instancia de enunciación que el texto le propone al lector, 3. una autoridad filológica en el campo literario que posee un valor y establece un principio de clasificación” (34). Entonces, aunque la intención comunicativa de un autor no se tome como fuente del sentido del texto, su presencia en el mismo cumple una función en el momento de la lectura. Reconocer a alguien como autor implica aceptar su pertenencia en el campo literario y, por ende, el valor de su obra. Por tanto, aunque pueda entenderse que “el texto no tiene como tal un "sentido" garantizado por una intención autoral” (30), el nombre del autor y su posicionamiento dentro del campo añaden capas de sentido al texto en el momento de la lectura, convirtiéndolo en el resultado de un proceso subjetivo y situado en un lugar concreto de producción.

En este orden de ideas, es necesario pensar al autor como un agente dentro del campo literario, sometido a las lógicas de distribución de valores dentro del mismo, cuya escritura implica siempre un posicionamiento. Para ello podemos tomar la “sociología de campos” propuesta por Pierre Bourdieu, en donde se define el campo como “conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)” (Bourdieu y Wacquant en Lucifora 77). Así, tanto autores como lectores y mediadores participan del campo literario, en lucha por una posición dentro de él. Al describir el campo literario, en *Las Reglas del Arte* (1992), Bourdieu identifica tres instancias de análisis. Por un lado, la relación del campo dentro del

campo de poder, es decir, el lugar que guardan las posiciones dominantes con respecto a otros campos, como pueden ser el campo económico y político. Por otro lado, se estudia la distribución interna del capital dentro del campo, que implica los distintos grados de valor al que puede acceder un agente, lo que permite su reconocimiento y poder con respecto al resto. Por último, se propone estudiar el “habitus”, es decir, el conjunto de prácticas adoptadas por actores que garantizan la pertenencia al campo (318). Así, dentro del campo se encuentran distintas tomas de posición posibles, entre las cuales se halla la noción de autor como agente autorizado y legitimado para producir obras. Por ello, los actos de escritura pueden entenderse como tomas de posición. La figura del autor no es comprendida como unidad de sentido sino como punto localizado en una serie de relaciones con otros agentes del campo, las formas de escritura y disposiciones frente al hecho artístico dependen y responden al posicionamiento al que pretende acceder el autor.

Dicho esto, al acudir a textos donde el autor habla de sí mismo, nos encontramos con una instancia de autorrepresentación, en la cual "el autor entrega en la obra una imagen de sí mismo que se difundirá en el público. Dicha imagen constituye su *postura*" (Meizoz 37). En este caso, la escritura pretende que se identifique al sujeto histórico narrado con el autor como agente dentro del campo literario y enunciador del discurso, construyendo así una representación de sí mismo en ambas instancias. Aquí nos encontramos con las llamadas *escrituras del yo*, que "integran un conjunto de textos en los cuales la *función autor* opera de forma singular. En estos relatos, el autor es también el narrador y el protagonista de la historia contada, o, al menos, el lector se compromete a creer en esta triple identidad" (Sibilia 170). Estas pueden darse de distintas maneras, en el caso de la autobiografía, la triple identidad se presenta como garantía de veracidad

del texto, lo narrado se presenta como no-ficcional y producto de una subjetividad estable centrada en la figura del autor; en el caso de las memorias y ficciones del yo, la subjetividad es construida en el texto mismo, la escritura se torna entonces en el proceso de elaboración de la identidad de quien escribe, en tanto “identidad que ha perdido su seguridad epistemológica y que está obligada a re-definirse continuamente mientras construye un espacio textual que hace emerger la memoria inscrita en el propio texto” (Jirku y Pozo 13). En ambos casos, no obstante, el ejercicio de autorrepresentación responde a las lógicas del campo constituyéndose como un acto de posicionamiento dentro de él.

Retomando a Tsvetaeva, tanto *Mi Madre y la Música* como *Mi Pushkin* pueden ser clasificadas dentro del espacio de las *escrituras del yo* en ambos casos el texto presenta la triple identidad entre el sujeto enunciador del texto, la protagonista y la autora, tanto como agente dentro del campo como en su calidad de sujeto histórico. Ahora bien, el énfasis en el ejercicio de autorrepresentación está en la calidad de poeta más que de sujeto histórico, el objetivo de la escritura es la de presentar una imagen de sí misma en tanto poeta, es decir, de su yo lírico. Así pues, el recurso de la memoria funciona como modo de justificar la pertenencia y posición dentro del campo. Al relatar el inicio de su vocación poética, Tsvetaeva condiciona el ejercicio autobiográfico a la caracterización de su propia subjetividad autorial. Si bien toda forma de autorrepresentación constituye una forma de posicionamiento, en el caso de los textos estudiados esta se presenta de manera explícita. La forma en que Tsvetaeva se presenta ante el lector es a partir de su relación con distintos factores del campo, como la tradición, las ideas de sus pares, o la concepción del hecho artístico.

Por ello, la categoría más adecuada para enmarcar los textos dentro de las *escrituras del yo* es la de *autopoética*, concepto propuesto por Arturo Casas (2000) para referirse a textos que buscan “dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas” (Casas en Lucifora 34). Así, entender los textos como autopoéticas implica aceptar la función de autorrepresentación desempeñada por Tsvetaeva en su calidad de autora, además de rastrear el desarrollo de una formulación teórica y crítica de principios estéticos y posicionamientos frente al hecho artístico. Si bien los textos contienen elementos autobiográficos, el hecho de que el énfasis está puesto sobre la elaboración escrita de una subjetividad autoral más que de una histórica favorece su tratamiento como “autopoéticas”. Dentro del espacio de las “escrituras del yo”, esta serie textual establece una particular funcionalidad de la noción de autor, pues el texto mismo es quien pretende dotar de autoridad a la persona que escribe, a través de un ejercicio de autofiguración.

Dentro de los Estudios Literarios, el estudio de las instancias reflexivas que hacen los autores sobre sus propias obras no se limita a su consideración dentro del concepto de “autopoética” cuyo desarrollo es relativamente reciente. Por lo general, estas instancias, que suelen ser posteriores al desarrollo de la obra, son tomadas como claves interpretativas, acudiendo a ellas como declaración de una intencionalidad autoral que permite dilucidar el sentido del resto de los textos literarios. La aparición de este tipo de textualidad puede ser rastreada hacia finales del siglo XIX, en lo que Demers (1993) denomina “poéticas de poeta”¹, donde se le da prioridad a la

¹ Además de “autopoética” y “poéticas de poeta”, a este conjunto textual también se le ha denominado como “poéticas de autor” (Rubio Montaner) y “Poéticas del creador literario” (Zonana), como expone María Clara Lucifora

subjetividad del poeta y “cuya proliferación responde al descubrimiento por parte de los poetas de la importancia de pensar sus propias prácticas, en un momento en el que ya no hay definiciones precisas o unívocas de qué es la poesía” (Lucifora 37). Estos textos rompen con la noción tradicional de “Poética” que buscaba una prescriptiva para la creación literaria, y se constituyen como formas de autolegitimación individual, similares al manifiesto en tanto buscan la formulación de una doctrina particular en lugar de establecer principios universales.

Maria Clara Lucifora desarrolla una caracterización del concepto propuesto por Casas en su libro *Máscaras Autorales: Análisis de las Autopoéticas*. En él, se desprende de la utilización de las autopoéticas como claves interpretativas de la obra de sus autores, presentandolas más bien como una *máscara*, es decir, una forma intencionada de construirse a sí mismo en relación con el campo. En este caso, Lucifora argumenta que, dentro del ejercicio especular que implica la escritura autopoética, el yo-social del autor se separa del yo-textualizado, dando paso a la construcción de la subjetividad autoral en tanto máscara, que el sujeto histórico asume como forma de posicionamiento: “la mediación que el lenguaje ejerce en la textualización del yo implica siempre una operación de construcción, más o menos consciente, que metamorfosea al individuo, permitiendo la emergencia de un nuevo sujeto que se parece pero no coincide con aquél, que es, en definitiva, una máscara” (53). Así pues, Lucifora plantea que estos textos, más allá de ser vistos como la contraparte de la obra poética de los autores, deben ser entendidos como herramientas por medio de las cuales se justifican presupuestos estéticos y elecciones creativas con el fin de legitimar la propia poética dentro de la estructura concreta del campo literario en la que se inserta el autor (54).

Además de ello, Lucifora propone la noción del “espacio autopoético”, en el cual se pueden insertar distintos textos que cumplen con la función autopoética, como pueden ser prólogos, cartas, entrevistas, entradas de diario o textos de ficción. Dentro de este espacio las autopoéticas ensayísticas adquieren protagonismo, pues ellas presuponen un pacto de lectura donde se identifica la voz del narrador con la del autor del texto, atribuyéndole a este una intencionalidad. Los géneros ensayísticos, entendidos en el sentido amplio de “libre discurso reflexivo” propuesto por Pedro Aullón de Haro (2005), son tomados por Lucifora como lugar privilegiado para la escritura autopoética, en tanto “a partir del siglo XIX, la forma ensayística, prefigurada por Montaigne, se convierte para los artistas en el espacio propicio para albergar este ejercicio de autorreflexión y también para intervenir en la escena pública (social, cultural, literaria, etc.)” (93). La enunciación del ensayo, en la medida que implica a un autor que se responsabiliza sobre su texto a nombre propio, favorece la reflexión sobre él yo y la entrada al espacio autobiográfico, puesto que “más que el tema o la exhaustividad en el desarrollo, importa el sujeto, su perspectiva, su visión del mundo, una impronta personal” (96). Dicho esto, en las denominadas “autopoéticas ensayísticas” nos encontramos con la confluencia de tres tipos de textualidad. En un sentido amplio, lo ensayístico supone una escritura reflexiva a nombre propio, mientras que lo autobiográfico implica que aquel que enuncia el texto es también el protagonista del mismo, cuya subjetividad se construye a través de la escritura, finalmente, lo “autopoético” implica que el ejercicio reflexivo se centra en la subjetividad autoral y el proyecto artístico de ese mismo sujeto que enuncia a nombre propio y es a la vez protagonista del relato.

Diversos textos pueden entrar en el “espacio autopoético” que es caracterizado por Lucifora a partir de índices autorreferenciales cuya presencia, en un grado predominante dentro del mismo, es lo que permite llamarlo “autopoética”. Así, la autora caracteriza cuatro tipos de índices:

1) temáticos: referidos al hecho artístico, como concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra; 2) del sujeto, en tanto autor: el yo se predica a sí mismo como escritor/artista, (...) y en tanto lector: invocado en el texto 3) genealógicos (de diacronía): aluden al armado de una genealogía, una línea de precursores a la cual el escritor se adscribe, incluyendo aquí aquello que considera su tradición; 4) del campo literario (de sincronía), que pueden ser de polémica, (...) o de aceptación/consagración. (59-60)

El rastreo de estos índices permite descubrir el modo en que un autor determinado realiza el ejercicio autopoético. Por una parte, construye su propia subjetividad autoral a través de su retórica, en el índice subjetivo, y a través de un posicionamiento con respecto a sus precursores y sus contemporáneos, en los índices genealógico y de campo. Del mismo modo, declara su ideología artística a través del índice temático, donde establece sus concepciones acerca del hecho artístico y sitúa, dentro del índice de campo, a su propia obra con respecto a los presupuestos estéticos de sus contemporáneos.

Así pues, el alcance del análisis de las autopoéticas, más allá de permitir descubrir presupuestos estéticos de un autor que puedan ser puestos junto a la obra para evaluar sus coincidencias y contradicciones, nos permite acercarnos a la figura del autor

como un agente situado en un contexto específico que busca asumir una postura a través del acto de la escritura, entendiendo la autopoética “como un espacio privilegiado de autofiguración, donde forjarse cierta identidad, un lugar en la tradición a la que se adscriben, una posición en el campo literario y, por tanto, obtener (mantener) cierto grado de reconocimiento y prestigio (ya sea positivo o negativo) tanto para su condición de autor como para su práctica” (115-116). Su estudio, por tanto, permite hallar pistas sobre el contexto literario en el que se inscribe un autor, las formas de valoración que implican su reconocimiento y las distintas líneas de polémica dentro del campo. En otras palabras, la “máscara autoral” escogida por un autor en la escritura autopoética responde a las condiciones del campo desde donde escribe, y constituyen una forma de autorrepresentación que implica un posicionamiento dentro del mismo.

Bajo este marco, se propone estudiar a *Mi Madre y la Música* y *Mi Pushkin* como autopoéticas, es decir, como formas de *escrituras del yo* enfocadas en la formulación de una poética personal, construida a partir de la presencia de los distintos índices autorreferenciales descritos por Lucifora. En ellos es posible identificar, por un lado, el proceso de construcción textual que hace Tsvetaeva de su subjetividad autoral que, al mostrarse predominantemente en relación a la poesía, podemos denominar “yo-lírico”. Por otro lado, los textos contienen distintas instancias de reflexión crítica, en donde es posible situar la formulación de principios estéticos y, en general, la declaración de una “ideología artística” con la cual se justifica la propia obra. Además, al situar la escritura en un contexto particular de emergencia, marcado por el exilio, podemos evaluar las repercusiones del mismo sobre los actos de posicionamiento que se manifiestan en la escritura autopoética. Así, vemos cómo el yo-lírico construido por Tsvetaeva en el texto y las declaraciones hechas sobre el hecho artístico y su propia obra

responden al exilio, entendido como experiencia vital de la pérdida y como reestructuración del campo, donde se modifican las líneas de polémica y las tomas de posición disponibles.

Para evaluar el contexto desde donde escribe Tsvetaeva, puede tomarse, en primer lugar, *El Triunfo del Artista* (2017) de Tzvetan Todorov, donde se exponen las implicaciones del acontecimiento revolucionario sobre las distintas discusiones que se dan en el medio literario ruso, tanto desde la orilla soviética como desde la migración. En este texto, se muestra la relación que guarda el campo literario con otros campos dentro del campo de poder, particularmente el político y económico. Se demuestra en ellos el modo en que, tras la revolución, aumenta la presión sobre los artistas para hacer un arte subordinado a las exigencias del campo de la política, especialmente dentro de la Unión Soviética. Para la especificidad del campo fuera de Rusia, resulta fundamental la obra de Greta Slobin (2013) titulada *Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919-1939)*, donde se describen las tendencias que rigen la producción literaria entre los escritores migrantes. Slobin destaca como el alejamiento de la tierra natal implicó la conciencia de un riesgo existencial tanto para la identidad rusa como para la práctica artística, que se manifestó en una tendencia marcadamente nacionalista y conservadora entre los escritores de la diáspora.

Sobre la experiencia exílica de Tsvetaeva, particularmente, podemos encontrar distintos datos en textos donde se hace un énfasis en la biografía de la autora, como *The Double Beat of Heaven and Hell* (1994) de Lily Feiler y *El falsete del tiempo: Marina Tsvetáieva* (2007) de Tatiana Bubnova, donde se destaca la posición marginal que asume la poeta en el exilio, enfrentada tanto al rechazo de muchos de sus pares en la migración como a las dificultades económicas resultantes de la falta de publicaciones.

Además de esto, en los textos ya mencionados de Ute Stock y Paula Andrea Cuevas, se observa la dimensión de la pérdida que implica la desterritorialización en el exilio. En el caso de Stock, este sentido de la pérdida se demuestra como la ausencia de certeza espiritual, la cual se pretende aliviar a través del poema, en donde se halla la posibilidad de acceso a una realidad donde no existe tal incertidumbre. En el caso de Cuevas, la pérdida se manifiesta en el tratamiento de objetos que representan a la patria natal, algunos de los cuales están presentes en *Mi Madre y la Música* y *Mi Pushkin*, como el piano de su madre o el monumento del poeta.

Además, la función autopoética de los textos puede inferirse de los distintos tratamientos que se les ha dado en la crítica. Karin Grell (2001), por ejemplo, identifica en la temática de la infancia dentro de la obra de Tsvetaeva un lugar propicio para la formulación de principios estéticos, a partir de la identificación que hace la poeta entre la figura del niño y la del creador artístico. Del mismo modo, Hélène Cixous (1991) y Tania Ganitsky (2013) utilizan los textos estudiados como recurso interpretativo de aspectos en su obra poética. Cixous, por un lado, toma a *Mi Madre y la Música* como recurso explicativo para la noción del poema como forma de salvación y necesidad vital de Tsvetaeva, por lo que ubica el texto junto a otros poemas y cartas de la autora, haciendo notar las coincidencias entre aquello que dice Tsvetaeva de su obra y el contenido de la misma. Esta misma operación es realizada por Ganitsky, pero en este caso tomando a *Mi Pushkin* como lugar donde Tsvetaeva enuncia su poética del amor y la despedida, lo que le permite a la autora rastrear este mismo principio en otros de sus poemas, como *El Poema del Fin* y *Carta de Año Nuevo*. Así, podemos reconocer en distintos abordajes críticos una de las formas de tratamiento de las autopoéticas

descritas por Lucifora, esto es, la de ubicarlas como contraparte a la obra literaria para emplearlas como principio interpretativo.

Dicho esto, se revela la necesidad de estudiar los textos en sí mismos, bajo la categoría de autopoética, ya que esto permite reconocer los procedimientos por medio de los cuales la autora habla de su propia obra, tomándolos como formas de posicionamiento en el campo en lugar de claves interpretativas, lo que nos acerca más a la figura de la autora y al contexto del exilio desde donde publica sus textos. Además, al enmarcar los textos dentro de las “escrituras del yo”, el contexto del exilio adquiere una dimensión sobre la construcción identitaria que hace Tsvetaeva de su yo-lírico, a partir del recurso de la memoria como trabajo “que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva-” (Arfuch 24). Así, el estudio de *Mi Madre y la Música* y *Mi Pushkin* en tanto autopoéticas, no solo permite iluminar la imagen de Tsvetaeva como autora y sus tomas de posición dentro del campo, sino también el uso de la memoria como forma de elaboración identitaria en entornos desfavorables, en este caso marcados por la desterritorialización, la censura soviética y el rechazo de sus pares en la migración.

Esta investigación pretende, por tanto, dar cuenta del modo en que Tsvetaeva elabora su propia poética a través de la escritura de la memoria dentro de un contexto de exilio, para lo cual se sostiene sobre una noción compleja de autor, el cual puede ser entendido tanto como persona histórica, agente dentro del campo y principio de clasificación de textos. Así, entendemos la escritura autopoética como forma de autorrepresentación que hace uso de la memoria del sujeto histórico pero funciona como agencia dentro del campo. Por tanto, la relación entre vida y obra adquiere una capa de

significación extra, pues tanto vida como obra son puestas en una textualidad particular a modo de “máscara”. La intención comunicativa de la autora es entendida como forma de posicionamiento con la que se pretende buscar legitimidad para la propia obra y reconocimiento entre sus pares.

En este orden de ideas, se propone una investigación en tres momentos basados en el planteamiento teórico de Lucifora. Inicialmente, se rastrearán los índices autorreferenciales dentro de los textos, en primer lugar, aquellos por medio de los cuales Tsvetaeva construye su subjetividad autoral como poeta, es decir su yo-lírico, a través de los índices genealógico, subjetivo y de campo, donde la caracterización que hace de Pushkin y de su madre resultan fundamentales en la medida en que la elaboración de su propia identidad se da a través de la identificación y diferenciación de la poeta-niña con respecto a sus referentes. Luego, se estudiarán las instancias de reflexión crítica en las que Tsvetaeva establece su percepción de lo que son el arte, el poema y la palabra, además del modo en que su propio proyecto creativo responde a estos presupuestos, con el rastreo del índice temático. Finalmente, se pasará a proponer como las declaraciones hechas por la poeta tanto sobre sí misma como sobre su obra responden al contexto del exilio, entendido, por un lado, en términos de una reestructuración del campo literario y de las distintas polémicas que se hallan en él, y por otro, en términos de una experiencia vital de la pérdida de morada y el alejamiento de la patria natal.

CAPÍTULO 1

ELABORACIÓN DEL YO LÍRICO: PRESENTACIÓN DE UNA SUBJETIVIDAD AUTORAL

Una lectura de los textos en clave autopoética permite descubrir su función como medio para representar la propia subjetividad autoral. Dentro del planteamiento teórico de Lucifora, el análisis del proceso de autorrepresentación pasa por la identificación de elementos pertenecientes a los índices genealógico, de campo y subjetivo. En cuanto al índice genealógico, se trata de la apropiación de uno o varios predecesores, lo que implica una conciencia de la responsabilidad frente a la tradición y la “adscripción a un modo determinado de ejercer el quehacer poético” (65). Esto conduce, dentro del índice de posicionamiento, a asumir una postura frente a preceptos y reglas del campo, siendo la autopoética una forma de explicitación del propio proyecto creador (83). Además de esto, la forma en que se construye la autorepresentación, es decir las estrategias retóricas con las que se aborda la construcción del imaginario de sí como poeta, añaden a la imagen del propio yo-lírico que se pretende comunicar, lo que pertenece al índice subjetivo. Así, la construcción retórica se convierte en una forma que el sujeto-enunciador del ensayo usa para dar legitimidad a lo dicho sobre sí mismo en tanto poeta.

Por tanto, al leer *Mi Pushkin* y *Mi madre y la Música* como autopoéticas, la representación que hace Tsvetaeva de su yo-lírico debe ser entendida a partir de la relación compleja entre estos índices dentro de los ensayos. De este modo, se observa que la subjetividad poética es construida por la autora a partir de la formación de un

imaginario del poeta en su caracterización de Pushkin y de un imaginario del músico en la caracterización de su madre. Frente a dichos imaginarios, Tsvetaeva construye el suyo propio a través de la identificación y transgresión con respecto a lo que, desde su mirada infantil, descubre en sus referentes.

La forma en que un escritor se inscribe a una tradición no pasa simplemente por la aceptación del pasado, sino que se trata de una construcción sobre el mismo, de una selección y apropiación creativa de precursores. En este sentido, el título mismo de la obra- *Mi Pushkin* -ejemplifica el sentido de apropiación que hace Tsvetaeva frente al poeta. Se trata de una operación en la que la autora declara no hablar de Pushkin, como sujeto histórico, sino de *su* Pushkin, es decir, del imaginario que construye del poeta desde su mirada. Esto quiere decir, en otras palabras, que se trata de “una ‘lectura errónea del poeta anterior’, es decir, lecturas ‘creativas’ que los poetas hacen de sus precursores” (Bloom en *Lucifora* 75). Así, la interpretación hecha por Tsvetaeva de aquello que caracteriza al poeta, la forma creativa en que construye a su precursor, le permite compartir con él “presupuestos estéticos, modos de ver el mundo, formas de pensar la realidad, operaciones lingüísticas, etc., conformando una parte importante de su identidad literaria” (*Lucifora* 73).

La figura de Pushkin aparece en el ensayo como una esencia que trasciende al sujeto histórico que la encarna; en este sentido, para Tsvetaeva el poeta es también su monumento, su cuadro, su hijo y los libros donde aparece su obra. Este carácter “esencial” de Pushkin es expuesto por Diana Burgin al estudiar su imagen en las obras de Tsvetaeva. Sobre *Mi Pushkin*, esta autora descubre que “More essentially revealing, 26 of Pushkin’s nominative case appearances occur in predicate sentences of the type: ‘Pushkin is X’, sentences that affirm Pushkin’s immutable essence for Tsvetaeva in

particular” (93). Así pues, el imaginario del poeta es el de una esencia que logra alojarse en distintos lugares, como el monumento o los poemas. Además, este carácter “incorpóreo” del poeta lo convierte, en los ojos de Tsvetaeva, en un ser eterno. Así, logra establecer una relación de intimidad con su precursor a pesar de que ya esté muerto. Esta concepción del poeta eterno es introducido por la autora al decir que “Desde aquel momento en que, ante mis ojos, a Pushkin en el cuadro de Naumov lo mataron, diariamente, a cada hora, ininterrumpidamente lo mataban toda mi niñez, infancia, adolescencia” (2), pero también al afirmar una relación en su presente con el poeta, quien contesta sus preguntas: “A mi pregunta ‘qué es Napoleón’ me contestó el propio Pushkin” (23).

La representación de Pushkin como una esencia inmutable que trasciende el cuerpo del sujeto histórico y permanece en el tiempo puede ser entendida tanto en términos de la construcción del precursor como en términos de un posicionamiento en el presente. Al construir un imaginario del poeta como algo eterno, Tsvetaeva se posiciona frente a su contemporaneidad del mismo modo. La eternidad del poeta le permite vencer las limitaciones de la muerte y la vida terrenal: “In clearly messianic terms Tsvetaeva also has the Pushkin monument symbolize the ultimate victory of genius over death and the limitations of earthly-life” (Grelz 148). Esto coincide con lo expresado por ella misma en *El Poeta y el Tiempo* (1932), donde dice que el poeta es “un emigrante de la Inmortalidad al tiempo, un exiliado de su cielo” (48). Por ello, el propio yo-lírico de Tsvetaeva, así como el imaginario de Pushkin, son representados en este plano de inmortalidad e idealismo: “Monumento de Pushkin fue mi primera visión de la inmunidad y de la inmutabilidad” (5). Aquello que identifica de Pushkin en sí misma recae sobre el reconocimiento de aquella esencia eterna del poeta en su propia

experiencia. Así, la Tsvetaeva niña que ve en los libros de Pushkin al mismo poeta, también comienza a vincularse con los elementos, asociándose a sí misma con la libreta donde escribe sus poemas: “por eso la libreta se abulta, se desmiembra, se descompone, se rompe, igual que yo vestida de piqués y cheviots” (24).

Ahora bien, además de la inmortalidad, aquello que caracteriza la *esencia* del poeta para la autora se trata, inicialmente, de una disposición particular hacia el amor, una forma especial de desear al otro que encuentra en Pushkin y en sí misma: “Cuando hay ardor en el pecho, en la propia cavidad pectoral (¡cualquiera lo sabe!) y a nadie podrás contarle, es amor. Siempre sentí el calor en el pecho, pero no sabía que esto era el amor” (8). Esta forma particular del amor se fundamenta en un entendimiento del mismo desde la despedida o la desposesión del otro deseado. Esto es expuesto por Tsvetaeva al narrar sus encuentros con *Los Gitanos* y *Eugenio Oneguin*. En *Los gitanos* interpreta el asesinato de Zemfira como un acto de amor, lo que la lleva a concluir que, por ejemplo: “Cuando el tamborilero se fue a la guerra y después jamás volvió: esto es el amor” (10). En cuanto a *Oneguin*, narra su asistencia a la escena en que Tatiana no es correspondida por Eugenio y estos se despiden, concluyendo que “esta mi primer escena de amor predeterminó todas las siguientes, toda la pasión en mí de un desgraciado, no-recíproco, imposible amor”. Este entendimiento del amor como imposibilidad no sólo se convierte en un rasgo de la personalidad de la autora, sino que, especialmente, se convierte en un rasgo de su yo-lírico en el momento de la escritura: “Y no escribí luego 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” (13).

El poeta es, para ella, el que se apasiona ante un deseo imposible. En su encuentro con una muñeca, Tsvetaeva plantea esta disposición particular del deseo

como un rasgo general de los poetas y como algo que los conduce al suicidio: “No eran los ojos apasionados, sino la pasión que provocaban en mí esos ojos, (...) No soy yo sola. Todos los poetas .Y luego se suicidan, ¡porque la muñeca no era un ser apasionado! Todos los poetas, y Pushkin fue el primero” (11-12). Así, expone que para los poetas el encuentro con el otro amado es a la vez el momento de su despedida, el reconocimiento de su imposibilidad. Esto se vuelve más evidente para la autora cuando relata su encuentro con el mar, que no es solo el mar sino también el poema de Pushkin titulado *Al Mar*. Sobre dicha experiencia, afirma que: “el mar de Pushkin era el mar de la despedida. Así, con los mares y las personas nunca nadie se encuentra. Así se despide. Cómo pude yo entonces, saludando por primera vez el mar, captar de él aquello que sentía Pushkin, que se despedía con él para siempre” (Tsvetaeva 30). Aquello que siente Pushkin es el deseo que lo deja petrificado en la orilla: el poeta es aquel que por desear tanto el mar se queda en la orilla y se despide para siempre. Como el otro amado no puede estar presente, el amor adquiere la forma del deseo imposible. Con esto se identifica la autora desde su mirada infantil, vinculándose al imaginario de poeta que ha construido en su interpretación del poema de Pushkin: “(en esto me afirmaba toda mi experiencia con respecto a mis deseos infantiles, cuando sobrevenía una pasmosa inmovilidad total.) Y, con todo el peso del destino y de la renuncia: Me tuve que quedar en la orilla” (25).

La ética del amor como despedida en la obra de Tsvetaeva es estudiada por Tania Ganitsky en *Orfeo perdió a Euridice antes de la boda*. Al analizar *Mi Pushkin*, la autora resalta la relación que guarda el amor con el silencio y el lenguaje. Así, mientras que la escena de Tatiana y Onegin le enseña a Tsvetaeva que “el amor exige una relación particular con el lenguaje y con la comunicación que se mueve entre lo secreto

y lo irrepresentable”, su encuentro con el mar, en cambio, le revela que “la fatalidad de la separación es, en efecto, una manera de querer que puede manifestarse y producirse en un poema” (18). Si el poeta es aquel que ama para la pérdida, el poema es la única forma en que el lenguaje sirve para amar de ese modo. El descubrimiento de Tsvetaeva es que, condenado a esta forma trágica de amor, al poeta sólo le queda la poesía como medio para seguir amando, en tanto “poesía, quiere decir, el único elemento, del que uno no se despide nunca” (Tsvetaeva 31).

Dicha concepción trágica del amor le permite a la autora encarnar una identidad como poeta que se basa en un modo de relacionarse con el otro y el lenguaje. Esta identidad de poeta, al fundamentarse en el amor, conduce a una autorrepresentación que va más allá de su situación histórica concreta. Es decir que, al identificarse con un imaginario de poeta que se diferencia del resto por su disposición hacia el amor, Tsvetaeva elabora una construcción identitaria que reacciona contra categorías como la nación o el género, proponiendo lo afectivo como eje de diferenciación. Esta idea es sostenida por Eugenio López Arriazu al concluir que “el ensamblaje identitario de Tsvetaeva es subversivo: deconstruye todas las identidades estancas de lo nacional y de la mujer, con lo que reacciona incluso contra los mitos románticos del amor y de la nacionalidad” (11). En la visión de este autor, la subjetividad representada por Tsvetaeva en *Mi Pushkin* es la de una mujer que por ser poeta siempre es extranjera, aspira a superar el cuerpo y se define más allá de su género. El acto subversivo del que habla Lopez Arriazu se trata, precisamente, de la identificación de la autora con el imaginario que construye de Pushkin, pues al establecer una relación entre poeta y predecesor y no entre hombre y mujer, Tsvetaeva reduce el valor del género como

categoría de representación. No se diferencia de Pushkin por ser poeta y mujer, simplemente se presenta a sí misma como poeta, en el mismo lugar que su referente.

Pero la extranjería del poeta es, para Tsvetaeva, algo más que la cuestión de su nacionalidad. En *Mi Pushkin*, el poeta es presentado como alguien esencialmente aislado del resto del mundo. Al relatar su encuentro con el cuadro del asesinato de Pushkin, la autora recuerda que: “Yo dividí el mundo en poeta y los demás, y elegí al poeta, tomar al poeta bajo mi custodia: defender al poeta de todos” (2). Esta otredad del poeta, que implica su asesinato eterno, es hallada por Tsvetaeva, luego, en la negrura del monumento-pushkin, que ella asocia con la ascendencia africana del sujeto histórico. Así, la figura del otro-racializado se convierte en una forma de mostrar la otredad del poeta: “Pushkin’s ethnic otherness attracted Tsvetaeva more than any other *fact* about him (...) on the basis of his ethnicity alone, she develops her sincerely anti-racist idea of the proudly different ‘race’ of Russian poets” (Burgin 98). Su tratamiento del Pushkin negro se convierte en un rasgo del imaginario que tiene la autora, no solo de Pushkin y de sí misma, sino de todos los poetas en general: “¿Quién de los poetas, pasados y presentes, no es un negro, y a cual de los poetas no lo mataron?” (Tsvetaeva 3).

Tsvetaeva descubre que el aislamiento del poeta con respecto al resto del mundo es, además, algo que lo convierte en un transgresor. El encuentro con el monumento-pushkin es el encuentro de la poeta con la oposición entre lo blanco y lo negro, donde lo negro se convierte en un representante de algo más que la raza: “para siempre elegí lo negro y no lo blanco: pensamiento negro, negro designio, vida negra” (4). Este lugar del color negro aparecerá luego describiendo una acción transgresora: “En el fondo del negro ataúd y la gruta del pupitre yo tenía guardado el mar. Mi mar era totalmente negro a causa de la negrura del pupitre, y de la acción. Porque yo la robé”.

Así, al vincular el imaginario de poeta con la negrura y unirse a ella, asociando la negrura con la otredad y la clandestinidad, Tsvetaeva representa su yo-lírico como transgresor; en palabras de Ganitsky: “eligió estar del lado de los condenados y los criminales; de los extranjeros y los exiliados” (23).

El imaginario del poeta como transgresor le permite a la autora, además, plantear una idea de su legitimidad como algo asignado por sí misma, siendo su propia autoridad la que cuenta sobre el valor de sus poemas y no la de sus lectores: “The true authority of Pushkin and his poetry is distinct from the pseudo-authority the mob assigns to him; neither Pushkin nor Tsvetaeva recognize any legitimacy in the mob's judgment” (Forrester 49). La otredad del poeta, producto de su migración de la “inmortalidad al tiempo” lo convierte en un transgresor de las leyes humanas precisamente porque, aislado del resto de la humanidad, el poeta se encuentra en un lugar privilegiado entre lo divino y lo terrenal: “For Tsvetaeva the poetic process was always primarily a special kind of intuitive love reaching out for nature and the eternal” (Ponomareff 1). Así, la condición del poeta es la del exiliado, no sólo por trascender las fronteras nacionales, sino, especialmente, por trascender la frontera entre el cielo y la tierra. Por ello, el Monumento-Pushkin, que es el mismo poeta, es visto por Tsvetaeva como alguien que carga su propio cielo: “Una idea maravillosa, por medio de una estatua negra regalarle a Moscú un pedazo de cielo abisinio” (5). Las transgresiones del poeta son justificadas por su condición de otredad, de exilio con respecto a su esencia eterna; mientras es asesinado todos los días, el poeta se declara inmortal. Al identificarse con su predecesor, Tsvetaeva toma posición frente a la recepción de las obras de ambos, ya que plantea que la legitimidad de las mismas no responde a los criterios del resto de la humanidad sino a otros superiores, de lo divino.

En síntesis, la representación que hace Tsvetaeva de su yo-lírico en *Mi Pushkin* se fundamenta en la identificación de la autora con respecto al imaginario que construye de su predecesor, al cual caracteriza como eterno e incorpóreo, opuesto al resto del mundo por estar exiliado del cielo hacia la tierra. A su vez, presenta como rasgo esencial del poeta su forma de entender el amor como una despedida. Al aprender de Pushkin el modo de amar, Tsvetaeva se convierte en poeta, en un ser esencialmente aislado del resto de la humanidad, vinculado por sus acciones transgresoras con los criminales y los marginados. Así, la autora no sólo toma posición con respecto a su tradición poética, sino que también lo hace con respecto a sus contemporáneos. Al ubicar su yo-lírico junto al de Pushkin se confiere legitimidad en el presente como poeta sin tener en cuenta el criterio de sus lectores ni su condición de mujer. Además, la subjetividad poética que presenta la autora se vincula con el imaginario romántico que construye en su predecesor: un genio que, al crear arte, lo hace por la imposibilidad del deseo o transgrediendo las leyes de los hombres para acercarse a lo divino.

Por otro lado, la figura de la madre representada en *Mi madre y la Música*, a pesar de tratarse de la construcción de un imaginario del otro que sirve a la autora para dar forma a su propia subjetividad poética, no se constituye como tal a partir de la relación poeta-predecesor sino de la relación madre-hija, que puede ser entendida, a su vez, como la relación entre una artista y su maestra. La autorepresentación de Tsvetaeva como poeta es construida a partir del tratamiento narrativo de su madre, Maria Mein, que encarna un imaginario del músico y, en cierta medida, del artista no realizado. Si bien el desacato es presentado como la experiencia iniciática de la narradora, frustrando el deseo materno de verla convertida en música, Tsvetaeva reconoce en sí misma muchas de las enseñanzas de la madre, que sobreviven en su identidad como poeta. El

piano donde recibe sus primeras lecciones de música se convierte, dentro de la experiencia poética, en “el primer territorio de la exploración, de los movimientos que definen el movimiento y el ser de los habitantes” (Arfuch 28). Así, presenta su yo-lírico como el resultado de dicha exploración infantil, tanto en la interiorización de enseñanzas transmitidas por la madre como en el descubrimiento de una relación especial y diferenciada con el lenguaje.

La presentación de la figura de la madre, por ello, no ocurre con la intención de una reconstrucción biográfica, sino que se da como medio para la elaboración de la propia subjetividad autoral. En este sentido, la figura de María Mein presentada en el ensayo resalta su carácter de practicante y maestra de música más que de madre, forzando a la joven Tsvetaeva a recurrir a la poesía como un acto clandestino. Así, la autora presenta sus acciones como una forma de transgresión, comenzando por su nacimiento, que se da frustrando las expectativas de un hijo varón llamado Alexandr. Cuando Tsvetaeva dice: “¿Sabía mi madre que yo era poeta? No, ella jugaba va *banque* , apostaba a lo desconocido, a sí misma — secreta, a sí misma — lejana, a su irrealizado hijo Alexandr, que no podía no poderlo todo” (113) construye una imagen de su madre como alguien estricto, motivado principalmente por realizar la propia vocación artística a través de sus hijas. Esto contrasta con su representación en la autobiografía de la hermana de la autora, como es señalado por Monika Greenleaf: “Anastasia Tsvetaeva’s 800-page countermemoir provides a lovingly detailed picture of the family’s happily shared artistic and social life, and especially of their mother’s creative storytelling and proud prescience of Marina’s poetic gift — all aggressively reversed in the reflective surfaces of *Mother and Music*” (827). Es posible plantear, a partir de esto, que el imaginario de la madre construido por Tsvetaeva responde en

mayor medida a aquello que quiere decir sobre sí misma en tanto poeta que a la reconstrucción objetiva de un pasado familiar.

Una de las primeras enseñanzas que transmite la madre referente a la condición del artista tiene que ver con el hecho de que el talento en las artes es algo predestinado. Esto se evidencia cuando, al escuchar las primeras palabras de sus hijas, reconoce en ellas su destino en algún tipo de práctica artística. Cuando Marina dice “gama” como su primera palabra, la madre confirma su intuición de que va a ser música y comienza a enseñarle, mientras que Anastasia, al decir “pierna” resulta una frustración para la madre, pues, a sus ojos, esto significaba que su destino era ser bailarina. Si bien Tsvetaeva no se convierte en música, su inclinación por la poesía se mantiene dentro del imaginario de la práctica artística como algo predestinado: La poesía es, para Tsvetaeva: “lo que me había sido *predestinado*, algo que no se podía comparar con la música y que la devolvía a su verdadero lugar en mí: un sentido musical genérico y una «no-común» (¡cuán poco!) capacidad” (132) Además, presenta su vocación poética como un rasgo que se encuentra en su propia sangre, en su propia genealogía familiar: “y no se daba cuenta que a su propia sangre, cantarina, lírica, homogénea, ella misma, con su matrimonio, había contrapuesto en mí otra, filológica y manifiestamente continental, que con su sangre no se había fusionado y no se fusionaba” (119).

Por ello, la predestinación por la poesía se vuelve evidente desde el comienzo de su instrucción musical, al descubrir en la palabra una forma de creación diferente a la nota. Cuando su madre le enseña las notas musicales, Tsvetaeva elabora un juego verbal con las palabras do-re y re-mi. Mientras que do-re es vinculado con Doré, un ilustrador de libros, re-mi es leído como Remí, un personaje de un cuento para niños: “Este do-re pronto se convirtió para mí en un libro enorme, de la mitad de mi tamaño

(...) Esto era do-re (Doré) y re-mi era Rémi, el pequeño Rémi de *Sans Famille*” (109). Es decir que, de cierta manera, la identificación de Tsvetaeva como poeta toma como punto de partida el descubrimiento de su capacidad para jugar e inventar con las palabras según su sonido. En su mirada las claves de sol escritas una detrás de otra se convierten en cisnes, el piano se convierte en hipopótamo y el metrónomo en ataúd donde habita la muerte. Los términos musicales sirven como superficie en la cual Tsvetaeva se descubre frente al reflejo de su madre. Esto es leído por Helene Cixous como el descubrimiento de una familia alternativa, verbal, que se opone a la rigurosidad con que en la familia real se enseña música: “On the other side, another, immense family was linked by contamination: a metonymic family that goes through language. In the verbal family, *Pudel*, the poodle, *Pedell*, greetings, revolution, repression, the *pedal* of the piano all engendered one another. And they all constitute a universe that creates music and produces meaning” (134).

Puede notarse, entonces, que el imaginario que construye la autora de sí misma en tanto poeta toma como punto de partida el lugar de la sonoridad de las palabras. Ante la conciencia de no cumplir con la expectativa de talento musical innato que deposita su madre en ella, Tsvetaeva representa su talento poético como una forma de musicalidad: “Pobre mamá. cuánto sufrió por mi culpa y cómo jamás llegó a darse cuenta de que toda mi «no-musicalidad» sólo era ¡una música distinta!” (128) . Esto se da, por un lado, en respuesta a la madre: como un acto de identificación que es a su vez transgresor, que demuestra la imposibilidad de reconocerse plenamente en el imaginario de artista que construye en ella: “The use of the word “музыка” (“music”) in reference to poetry betrays the narrator's desire to merge with her idealized mother's imago. Here, the mother is viewed as a reflection of the artist-daughter but with a difference” (Zilotina

19). Pero, por otro lado, el relacionamiento entre poesía y música puede ser entendido como una toma de posición, pues al declarar el origen de su subjetividad poética en la sonoridad, Tsvetaeva toma partido por una forma particular de valorar el hecho poético.

Establecida la relación entre poesía y música, la autora encuentra otro rasgo compartido con su madre, esto es, la lírica en un sentido de desgracia: “toda nuestra común e ineludible desgracia lírica” (110). En el caso de la madre, esta desgracia tiene que ver con el hecho de que, al casarse y tener hijas, nunca realizó su vocación musical: “Mi madre nos inundó con toda la amargura de su vocación no realizada, de su vida no realizada, nos inundó de música, como de sangre, la sangre de un segundo nacimiento” (119). Con la instrucción musical de sus hijas busca aliviar la desgracia, pero, como descubre Tsvetaeva, la desgracia se vuelve algo compartido. Ella no puede dar respuesta a lo que busca su madre, porque la “Lírica” es presentada como una continua insuficiencia, una desgracia que se transmite de madre-artista a hija-artista pero que no se resuelve:

Y que felicidad que esto no era ciencia, sino Lírica, aquello que siempre es poco, dos veces poco, como es poco para un hombre hambriento todo el pan del mundo, y en el mundo es poco como el radio, aquello que en sí mismo es insuficiencia de todo, la insuficiencia en sí, que solo por esa razón alcanza ¡las estrellas! — aquello que no puede ser *demasiado*, porque es en sí mismo *demasiado*, todo el exceso de tristeza y de fuerza, el exceso de fuerza que se convierte en la tristeza que mueve montañas (112).

En este sentido, la imagen de poeta que construye Tsvetaeva hereda de la madre el sentido trágico que la condujo a imponer su disciplina musical, pero interpreta esta desgracia como algo más amplio, como una “insuficiencia en sí”, que le da al poeta, como también al músico, un exceso de fuerza que es la capacidad de alcanzar estrellas o mover montañas. El encuentro de la poeta con la poesía es su forma de salvarse de la “desgracia” con que la “inunda” su madre; ser poeta es la única forma de no ahogarse: “Después de una madre así no me quedaba más que convertirme en poeta: Para hacer uso del don que ella me había hecho; y que me habría asfixiado o me habría convertido en un transgresor de todas las leyes humanas” (113).

Para descubrirse como poeta, no obstante, no le basta con mirarse en el reflejo de la madre, sino que hace falta un objeto entre las dos: el piano “protagonista de mi infancia, el propio piano”. Tsvetaeva describe el piano como cuatro pianos diferentes, el primero es en el que se sienta ella misma, que representa el sufrimiento, el darse cuenta de que su talento musical no satisface las expectativas de la madre. El segundo es en el que toca la madre, por medio del cual Tsvetaeva observa su imagen reflejada, que le confirma la lejanía que las separa, que separa su talento musical del de sus hijas: “la alejaba de nosotros en toda la inmensidad inconcebible e inaccesible del espejo” (126). El tercero, el piano visto desde abajo, es leído como un mundo subacuático, lo que refuerza la idea de la instrucción musical de la madre como un acto en el que las “inundó de música”. Así, el tercer piano refleja el lugar de ahogo que siente la autora ante la “desgracia lírica” transmitida por la madre, que solo será posible aliviar a través de la escritura: “Like a drowning person who tries to hang on to something, she hangs on to words in order to escape music” (Cixous 141).

Así pues, vemos como el piano se convierte en un objeto que refleja la lucha entre la voluntad de identificarse como artista con la madre y la voluntad de diferenciarse, de definirse a sí misma como poeta. El cuarto piano, en el cual se refleja la propia Tsvetaeva, cumple dicha función: “la primera toma de conciencia de mi propio rostro fue a través de la negrura, con su traducción a la negrura, como a una lengua oscura, pero comprensible. Y así, durante toda mi vida, para poder comprender la cosa más simple, siempre he tenido que sumergirla en los versos y verla *desde ahí*.” (128). El mismo espejo donde ve el rostro de su madre alejarse se convierte, al ver su propio rostro, en análogo del hecho poético, y así, la negrura del piano, equivalente a los versos, se convierte en una forma de comprender el mundo: “With the keyboard as an image of her own body, Tsvetaeva here describes the writing of poetry as a physical experience, and ultimately also as a fateful, life-extinguishing act” (Grelz 139). Por lo tanto, el yo lírico representado por Tsvetaeva necesita de la poesía para salvarse, no sólo del ahogo musical de la madre, sino también del mundo, puesto que sólo a través de los versos le es posible comprenderlo.

Ya que la idea de predestinación permanece en la autora a pesar de haberse diferenciado de la madre, no se convierte en poeta sino que se descubre como tal, en la medida en que no es algo que depende de ella sino de fuerzas que no le pertenecen, que son su destino. Así, Tsvetaeva cierra el ensayo afirmando que: “Hay fuerzas que no puede dominar aún una madre así, aun en un niño así” (132). Pero esto no se limita al origen del poeta sino que condiciona, de igual manera, su práctica artística. Cuando la narradora comienza su práctica musical, recibe de su madre la enseñanza de que su buen oído no se debe a sí misma sino a Dios. Esta enseñanza queda grabada en Tsvetaeva, que se comprende como poeta a partir de este mismo precepto: “Esto me preservó tanto

de la presunción como de la desconfianza en mí misma, de cualquier amor propio en el arte — puesto que el oído viene de Dios”(108). Entonces, la autora presenta su yo-lírico no sólo como algo predestinado, sino, además, como el resultado de la recepción de un don divino. El poeta, como el músico, es aquel que recibe un oído especial de Dios.

Para resumir, Tsvetaeva construye su subjetividad poética en *Mi Madre y la Música* a partir del recuento de su descubrimiento de la palabra como modo de diferenciarse y salvarse de la estricta imposición que le da su madre. No obstante, la separación entre la imagen de sí misma y la de la madre no resulta tan radical, puesto que, como bien lo descubre la autora: “Estos huecos musicales — huellas de los mares maternos — en mí se quedaron para siempre” (132). Así pues, mientras que el yo-lírico representado por Tsvetaeva toma como punto de partida la transgresión de las prerrogativas maternas, su caracterización es el resultado de la identificación con aspectos del imaginario de artista en la madre. Por ello, Tsvetaeva se presenta a sí misma como poeta en la medida en que le estaba predestinado y en la medida en que recibe un don de Dios. Así mismo, la frustración de la madre es apropiada por la autora como una insuficiencia innata que ambas comparten y que, precisamente, es lo que las lleva a ser artistas. La poesía, por ello, se presenta como otro tipo de musicalidad, no sólo por ser la práctica de piano el lugar donde la autora descubre su relación con las palabras sino, también, como una forma en que intenta acercarse a la imagen que tiene de su madre.

Dicho esto, es posible hallar coincidencias entre las formas de autorrepresentación presentes tanto en *Mi Pushkin* como en *Mi Madre y la Música*. El sentido de apropiación que hace la autora del imaginario de Pushkin contrasta con el

alejamiento que tiene con respecto al imaginario de la madre². Ahora bien, a pesar de que el yo-lírico representado en *Mi Pushkin* sea el resultado de una apropiación y en *Mi Madre y la Música* de una diferenciación, existen elementos similares entre ellos. Por ejemplo, lo que lleva al poeta a la escritura es presentado en ambos como el resultado de un proceso trágico, en *Mi Pushkin* referido al entendimiento del encuentro con el otro amado como algo imposible y en *Mi Madre y la Música* como una desgracia heredada familiarmente que, de no volverse poesía, ahogaría a la autora. Así mismo, en los dos ensayos se presenta al poeta como alguien que debe su condición a la divinidad, en *Mi Pushkin*, como un exiliado de la inmortalidad al tiempo y en *Mi Madre y la Música* como el receptor de un don divino. Tsvetaeva descubre la otredad del poeta al identificarse con el monumento negro de Pushkin, misma negrura que se repite en el piano-espejo donde se diferencia de su madre, la cual es vinculada con la comprensión del mundo a través de versos. Mientras que en *Mi Pushkin* el poeta resulta transgresor por su diferencia con respecto al resto del mundo, en *Mi Madre y la Música* las transgresiones de la poeta toman como punto de partida su diferencia con la madre. Por tanto, la elaboración del yo-lírico en *Mi Madre y la Música* presta una mayor atención a los aspectos individualizadores de Tsvetaeva, como la preferencia por la sonoridad o la comprensión del mundo a través de la poesía, a diferencia de *Mi Pushkin*, donde el yo-lírico es el resultado de la identificación de la autora con su imaginario del predecesor, vinculándose a una tradición poética.

Ahora bien, el proceso de autofiguración no se da exclusivamente en las representaciones que hace la autora de su propio yo-lírico, sino que también debe encontrarse en los medios y estrategias retóricas que, empleadas en los ensayos,

² Esto se hace evidente desde el título mismo de los textos pues, mientras que en el ruso original está presente el posesivo “мой” en “Мой Пушкин” (“Mi Pushkin”) no se encuentra en “Мать и Музыка” (“Madre y Música”).

contribuyen a legitimizar la subjetividad poética presentada. Esto se refiere al *Ethos* del autor, correspondiente al índice subjetivo en el planteamiento de Lucifora, definido como “la imagen que el locutor proyecta de sí mismo en el discurso y que se inscribe en la enunciación más que en el enunciado” (66). Así, partiendo del uso de la primera persona en el enunciado con su forma particular de tratar la memoria hablando sobre y desde la infancia, Tsvetaeva proyecta en su forma de enunciación algunas características de su yo lírico, con lo que otorga legitimidad al acto de definirse a sí misma como poeta. Entonces, es necesario entender los ensayos como actos discursivos donde la enunciación es proyectada sobre un interlocutor concreto al cual se intenta persuadir. En el caso de *Mi Madre y la Música*, puede señalarse que su presentación inicial fue recitada personalmente frente a un público: “Tsvetaeva read it to a receptive audience at a literary evening in Paris the same year” (Grelz 136). Mientras que, sobre *Mi Pushkin*, se trata de la respuesta a un encargo para la conmemoración del centenario de la muerte del poeta: “In response to the request of one of the commissions established in many places in Europe to organize the centennial celebration of Pushkin's death” (146).

Monika Greenleaf estudia las estrategias retóricas presentes en *Mi Madre y La Música* dentro del uso de la memoria en *Laughter, Music and Memory at the Moment of Danger: Tsvetaeva's "Mother and Music" in Light of Modernist Memory Practices*. Esta autora plantea que la transmisión memorial se da a partir de un tono cómico y musical con el que Tsvetaeva se alinea con las prácticas modernistas de la memoria, particularmente, bajo los preceptos planteados por Henri Bergson. En este sentido, la forma como se construye el ensayo y se transmite en voz alta, según Greenleaf, contribuye a crear un ambiente en el que la memoria aparece como el acceso simultáneo a distintas temporalidades, donde no se busca aportar una correcta interpretación del

pasado sino acceder a la conciencia del niño, es decir, traer al presente el lugar de la experiencia íntima y privada para salvarla de su extinción (828). Así pues, dispositivos cómicos y musicales empleados en la escritura del ensayo, como la repetición mecánica de tareas en el piano, la inversión de roles y “diálogo de sordos” entre la madre y la hija, crean una atmósfera donde se percibe el pasado desde la perspectiva del niño que juega, convirtiéndolo en un espacio ordenado y accesible: “the reconfiguration of the past as a game-space is its translation of pain into pleasure, confusion into balanced order and neat utterance (...), injustice into justice, appearance into essence” (837). En este orden de ideas, la estructura cómica de *Mi Madre y la Música* implica un acto de enunciación donde se intenta transmitir una interioridad que se reconoce y define desde las experiencias de la infancia.

El acto de recordar la infancia, no obstante, va más allá de una voluntad por salvar la experiencia íntima de su extinción. Esto es señalado por Karin Grellz en su extenso estudio sobre las memorias de infancia de Tsvetaeva titulado *Beyond the noise of time: readings of Marina Tsvetaeva's memoirs of childhood*. En lo estudiado por Grellz, la temática de la infancia en la obra de Tsvetaeva, tanto poética como prosaica, hace referencia a un espacio extralingüístico donde es posible superar las limitaciones materiales y acceder con mayor facilidad a un lugar ideal donde reposa el sentido de verdades absolutas, lo que ubica al niño junto al artista: “The child is closely associated with an ideal, pre-historical existence similar in many respects to an absolute dimension belonging to art” (61). En este sentido, el acto de recordación implica el acceso a un modo privilegiado de relacionarse que tiene el niño con la realidad, pero que también, según Tsvetaeva, debe tener el poeta. Esto conduce, además, a un posicionamiento con respecto a la tradición rusa en su tratamiento de la infancia, en el sentido de que retoma

la noción de la infancia como “paraíso perdido”, noción que, según Andrew Baruch Wachtel en *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*, es iniciada por Tolstoi y mantenida en la literatura rusa desde entonces. Al considerar este “paraíso perdido” como el espacio de acceso a una realidad “extralingüística” que define su relación con el arte en el presente, Tsvetaeva se posiciona junto al movimiento simbolista: “What especially unites her with symbolism is her attitude towards the past —her attempt to investigate, preserve, and make it an integral part of her art” (48).

En este orden de ideas, la restauración en el presente de su mirada infantil contribuye a legitimar su autorrepresentación como poeta. En los ensayos, Tsvetaeva se ubica en una temporalidad que le posibilita enunciarse desde y sobre la infancia. Es decir que se enuncia desde el tiempo de lo representado, desde su conciencia infantil, y al mismo tiempo ejerce una mediación para exponer el modo en que esas experiencias moldean su carácter artístico en el presente de la enunciación. Así, Tsvetaeva habla de las enseñanzas de su infancia como “hechizos” que permanecen en el presente y se convierten en formas de comprender el mundo: “Si las madres dijeran con mayor frecuencia cosas incomprensibles a sus hijos, estos hijos, al crecer, no solamente comprenderán más, sino que actuarían con mayor seguridad. No es necesario explicar al niño nada, al niño es necesario hechizarlo” (*Mi Madre* 109). Su mediación, por ello, no añade conocimiento a la perspectiva de la autora-niña, sino que se concentra en demostrar un hilo de continuidad entre pasado y presente, reforzando la idea de que el yo-lírico tiene cercanía con la mirada infantil: “la revisitación de la infancia tiene matices de autorretrato y en la relación de la niña con el genio, en la tozudez estética de su sensibilidad se configura la autora adulta o, mejor dicho, la autora integra” (Carosella 8).

De modo tal que las interpretaciones aparentemente “ingenuas” de la infancia, como por ejemplo la asociación entre el hijo de Pushkin, su monumento y el poeta, bajo la cual construye el imaginario de la “esencia” del poeta que trasciende al sujeto histórico, son reafirmadas desde el presente de la enunciación: “Nos había visitado el propio Monumento-Pushkin. Haciéndome más adulta, más se afirmaba este hecho en mi conciencia: el hijo de Pushkin, solo por ser hijo de Pushkin, ya era un monumento” (*Mi Pushkin* 6). En este sentido, se le otorga a la mirada de la niña-autora un privilegio hermenéutico. Su manera de mirar el mundo, y particularmente, de leer poesía, son traídas al presente de la enunciación como formas de contacto con la realidad que caracterizan la subjetividad poética presentada por la autora: “Si bien su referencia autoral/de autoridad es Pushkin, la autoridad hermeneuta es la propia niña Marina” (Carosella 8). En los textos, la narradora se encuentra con varios poemas que son interpretados desde su aparente ingenuidad infantil; esta interpretación, no obstante, resulta privilegiada sobre las demás, siendo el modo en que los poetas leen a otros poetas y logran entenderlos: “Así una bárbara de siete años entendió mejor al inteligentísimo hombre de Rusia, que los estudiantes de la Universidad de Praga cuatro veces mayores que ella” (*Mi Pushkin* 23). El entendimiento del amor como despedida, por ejemplo, surge de su interpretación infantil de *Los Gitanos*, *Eugenio Onegin* y *Al Mar*; y permanece como un “hechizo” en el presente, convirtiéndose en una parte fundamental de su yo-lírico.

En suma, puede observarse que en los textos hay una elección por un modo particular de recordar que ubica en primer plano la conciencia infantil. Así, Tsvetaeva establece en su modo de enunciación un rasgo fundamental de su yo-lírico, que parte de la intimidad y observa al mundo desde una mirada similar a la del niño. En ambos

textos, la mediación de la autora en el presente de la enunciación sirve para mostrar el hilo de continuidad que une su infancia con su subjetividad poética, en tanto “lo que conoces en la infancia, lo conoces para toda la vida, pero, también, lo que no sepas en la infancia, no lo sabrás en toda tu vida” (*Mi Pushkin* 22). Además, en el contacto con distintos poemas a lo largo de los textos, se expone una manera privilegiada de abordar el hecho poético que toma como punto de partida la forma en que los interpreta la autora-niña. De ese modo, vemos como, frente a sus interlocutores, Tsvetaeva legitima una imagen de sí misma a través del modo de su enunciación. En el caso de *Mi Madre y La Música*, sus interlocutores están inmersos en el campo de la poesía y tienen una imagen previa de la autora que es reafirmada por ella misma al recordar desde la intimidad y la descripción de un espacio ordenado y accesible en la infancia: “*Mother and Music* was written for paid oral performance before a public whose interest in Tsvetaeva’s poetry had waned and whose opinion of her historical veracity was low. Undaunted, she performed the ahistorical, overly intimate, conspicuously feminine act of memory of which she was accused” (Greenleaf 833). Este acto de memoria desde la intimidad, en la escritura de *Mi Pushkin*, cumple una función transgresora adicional. Tratándose de un encargo para una comisión encargada de celebrar el centenario de la muerte del poeta, el acto de apropiación de la autora con respecto a la figura de Pushkin y la declaración de un privilegio hermenéutico al leer su obra puede entenderse como “una voluntad de desmitificar su figura, de apropiarse del símbolo y releerlo, e inmiscuir en esta complejización de los modelos cristalizados un contra-canon” (Carosella 8).

Así pues, es posible identificar el modo en que la forma de enunciación de Tsvetaeva en torno a la memoria contribuye a legitimar la caracterización de su

yo-lírico. El poeta, exiliado de la eternidad hacia el tiempo, tiene una experiencia similar a la del niño, para quien existe una realidad extralingüística donde se accede a una experiencia de lo ideal. El tiempo del niño, como el del poeta, es eterno: “Para el niño no existe el futuro, existe sólo el *ahora* (que para él es *siempre*)” (*Mi Madre* 119). Al ubicar su yo-lírico en este “paraíso perdido” de la infancia, la autora asume una postura frente a su tradición, alineándose con el pensamiento simbolista y modernista que descubre en el niño un análogo del genio. Además, en el acto de recordar en sí, valiéndose del sustrato de su propia conciencia y no de la veracidad histórica, Tsvetaeva hace un acto transgresor, lo cual coincide con su caracterización del poeta. La infancia es, como el arte, el lugar donde se superan las limitaciones de lo material. La posibilidad de aliviar tanto la “desgracia lírica” de la madre como el amor-despedida de Pushkin es hallado en el poema, pero el poema entendido desde la mirada del niño, en un sentido ideal, no como algo que debe ser comprendido sino como un “hechizo” que le permite comprender el mundo.

En conjunto, ambas obras dan cuenta de un proceso de autfiguración donde el yo-lírico es representado y caracterizado desde la rememoración de experiencias infantiles. Este proceso se sostiene en un modo particular de enunciación que aporta legitimidad a la imagen de sí misma como poeta en la medida en que la similitud entre el niño y el genio convierte a la conciencia infantil en germen de la conciencia poética. Puede notarse la presencia de una genealogía en la medida en que la autora construye su subjetividad poética al inscribirse y apropiarse de una tradición, tanto en su identificación con el imaginario que construye de Pushkin como en el uso de la rememoración de la infancia como acceso a un “paraíso perdido”. La representación del yo-lírico toma como punto de partida la forma en que la poeta interpreta su realidad

desde la mirada infantil. Al reflejarse en los imaginarios tanto de la madre como de Pushkin, describe aspectos que constituyen su ideología artística y que la caracterizan como poeta, siendo modos en los que, además, asume un posicionamiento frente a sus contemporáneos. Tsvetaeva presenta su subjetividad poética como algo que le viene predestinado y que la convierte en alguien cercana a la divinidad pero condenada a un estado trágico, una esencia que supera el cuerpo y demás limitaciones materiales, diferente del resto de la gente por su forma particular de captar la realidad y opuesta a las leyes humanas por la otredad que la caracteriza.

CAPÍTULO 2

REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE EL HECHO LITERARIO:

CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA PERSONAL

Dentro del espacio autopoético, además del proceso de autofiguración donde la autora presenta su propio yo-lírico, resultan fundamentales las reflexiones en torno al hecho artístico, esto es, las instancias en las que se enuncian postulados estéticos a la vez que se establecen puntos de vista frente a lo que son y deberían ser el poema, el lenguaje y la palabra. Es en esta instancia donde la autopoética adquiere su particularidad frente a otros modos de escrituras del yo, pues a partir de la formulación de principios estéticos es posible enmarcar los textos dentro de lo que se entiende por poética, no con pretensiones prescriptivas ni objetivas, sino como “el análisis del propio quehacer poético y la textualización más frecuente de aspectos relacionados con la obra” (Romano 4). En el espacio teórico planteado por Lucifora, este aspecto del texto es abordado en el análisis de los índices temáticos, donde la reflexión directa sobre el hecho literario se basa en la declaración explícita de una “ideología artística”, es decir, de una forma particular de concebir lo literario y, por ende, la propia obra. En este sentido, indica Lucifora, “abordar este tipo de índices implicará rastrear todas las referencias explícitas o implícitas a las concepciones del autor sobre la literatura, el texto literario, el proceso creador, el lenguaje, la obra, el arte, etc., es decir, todo lo que conforma la poética del autor” (61).

Ahora bien, aunque el rastreo de estos índices será realizado de manera independiente, es necesario tener en cuenta que la declaración de una ideología artística

no se encuentra escindida del proceso de autorrepresentación del yo-lírico, sino que, por el contrario, está contenida implícitamente en él. En este sentido, algunos aspectos que constituyen la caracterización de la subjetividad poética presentada por Tsvetaeva, como la disposición particular hacia el amor, la noción de una *inmortalidad* del poeta y su cercanía con lo divino o la estrecha relación que guardan el poeta y el niño, pueden ser tomados como índices temáticos, es decir que pueden ser entendidos como parte de la reflexión que hace la autora sobre el hecho literario. Así, por ejemplo, al declarar que el poeta escribe porque es la única forma de amar desde la despedida, de acercarse a la divinidad o de salvarse de un destino trágico, Tsvetaeva se refiere al poema como una forma de amor, de contacto con lo divino y de salvación.

Dicho esto, es posible identificar dos instancias principales de reflexión crítica presentes tanto en *Mi Pushkin* como en *Mi Madre y la Música*. Por un lado, los encuentros de la Tsvetaeva niña con distintos poemas y canciones sirven para demostrar formas particulares de recepción e interpretación del hecho literario, las cuales toman como punto de partida la mirada lectora infantil pero son presentados como principios estéticos que involucran a la autora no solo en su manera de abordar a otros poetas sino también en su propio proyecto creativo. Allí, Tsvetaeva presenta la forma en que se acercó por primera vez a la poesía como un modo privilegiado de lectura que, fundamentado en la ingenuidad infantil, convierte a los poemas en maneras de comprender el mundo. Por otro lado, en el descubrimiento de la propia vocación poética, la autora plantea aspectos de su obra a partir de un imaginario del hecho artístico, tanto aquello que lo motiva, como el sentido trágico heredado de la madre o la conciencia de que todo encuentro es una despedida, como la forma en que este busca

llenar sus expectativas, a través del contacto con lo divino y la superación de limitaciones materiales que impone la realidad.

Dentro de las experiencias infantiles relatadas en los textos, los encuentros de la autora con distintos poemas y canciones adquieren protagonismo en el planteamiento de postulados estéticos. A partir de la identificación del yo-enunciador con la mirada infantil narrada, Tsvetaeva propone una forma de recepción del hecho literario que se fundamenta en los distintos aspectos que rodean a la práctica de lectura desde la infancia. La ingenuidad propia de no tener un bagaje literario en el momento del encuentro con el poema le impide a la autora llegar a una interpretación compleja del mismo, lo que no se presenta como limitante sino que conduce a situar lo “incomprensible” como un elemento central de la ideología artística de Tsvetaeva, donde se privilegia una lectura simple que no busca una interpretación sino que se basa en la respuesta sensible de la autora y en la posibilidad que tiene el poema de volverse una clave de comprensión del mundo. Es decir que se toma posición en favor de una experiencia inmediata de la lectura, donde las sensaciones que se desprenden del primer contacto tienen mayor importancia que el sentido que pueda ser extraído del poema al hacerle preguntas. Ahora bien, teniendo en cuenta que las autopoéticas “se originan en las prácticas de los escritores e intentan, en muchos casos, alcanzar conclusiones generales sobre la naturaleza del arte” (Lucifora 53) , el recuento de la práctica de lectura elaborado por Tsvetaeva no se refiere exclusivamente a su propia obra ni a la de los autores que lee, sino que busca constituirse como una declaración general sobre el hecho poético y las formas en que este debería ser abordado

En ese orden de ideas, la forma en que la autora-niña lee se basa en captar de manera simple y directa lo que dicen los poemas y canciones, sin buscar en ellos una

interpretación más compleja: “«En el corazón alegría y tormenta.» – «¿Qué significa eso?» – Yo, en voz baja: «Que en el corazón había alegría y tormenta.» “ (*Mi Madre* 122). Tsvetaeva no se preocupa por interrogar lo que lee, sino que toma las palabras en un sentido literal, lo que le permite convertir el hecho literario en una serie de respuestas sin pregunta, un lenguaje que debe ser aceptado tal y como se presenta. Esto coincide con lo consignado por la misma autora en *El Arte a la Luz de la Conciencia* (1932), donde afirma que: “No hay que añadir ninguna clave a la poesía (a los sueños), la poesía es la clave para la comprensión de todo. Y no existe ningún paso entre la comprensión y la aceptación: comprender es aceptar” (88). Así, incluso cuando reconoce que existe una interpretación más apropiada para algún poema, Tsvetaeva se queda con aquella lectura hecha desde la mirada infantil, por ser esta el resultado de una lectura literal, de una aceptación plena: “Este verso está dedicado, sin duda, a la mariposa. Pero tal es la fuerza de la melodía poética, que a nadie se le había ocurrido en los últimos cien años cerciorarse de tal pájaro, y menos a la niña de seis años que yo era en aquel entonces. Si estaba dicho así, así era. En los versos es así” (*Mi Pushkin* 15).

Así pues, el poema se ubica junto a las palabras “misteriosas” que le dice su madre y que funcionan como “hechizos” con los cuales el niño llega a comprender el mundo cuando crece: “No es necesario explicar al niño nada, al niño es necesario hechizarlo. Y mientras más misteriosas sean las palabras del hechizo, más profundamente se arraigarán en el niño, más indiscutiblemente actuarán en él” (*Mi Madre* 109). Esto es reafirmado por la autora al decir, en su encuentro con el piano, que “para poder comprender la cosa más simple, siempre he tenido que sumergirla en los versos, y verla *desde ahí* “ (129). En este orden de ideas, cada poema con el que se encuentra en *Mi Pushkin* funciona para Tsvetaeva como primera lección o toma de

conciencia de aspectos de su realidad. *Los gitanos* y *Eugenio Onegin* la dotan de un sentido del amor precisamente porque, en lugar de interpretar los poemas a partir de un entendimiento previo del amor y evaluar si lo que en ellos se muestra es o no lo que ya conoce, Tsvetaeva aprende del amor a través de los versos mismos, tomándolos en su sentido más directo:

Algunos de mis contemporáneos vieron en "*Evgueni Onegin*" una burla brillante, casi sátira. Quizás, tienen razón, y bien podría ser, que si yo no lo hubiera leído antes de los siete años, pero yo lo leí en la edad, cuando no existen ni burlas, ni sátiras. Hay jardines sombríos (como los nuestros, en Tarusa), hay cama abierta con la vela (como en el cuarto nuestro de niños), hay parquets lustrosos (como en el salón nuestro), y hay a m o r (como en la cavidad de mi pecho) (*Mi Pushkin* 14).

La mirada infantil dota a los versos de vida propia, lo que hay en ellos existe en verdad, y la autora puede, a partir de ellos, leer su propia realidad. Los jardines de Onegin son como los de su familia en Tarusa, los parquets son como los del salón de su casa, y el amor es como aquello que siente en el pecho pero no había podido expresar hasta que, leyendo a Pushkin “apareció aquí una palabra totalmente nueva: el amor” (8).

Frente a su recepción clara y directa se contraponen la voluntad de interpretación, demostrada en los textos principalmente a través de las preguntas de la madre. Cuando la autora-niña se encuentra con un poema no le hace falta intentar descifrarlo, pero en el momento de hacerle preguntas se vuelve evidente la falta de conocimiento producto de su conciencia infantil, teniendo en cuenta que: “T o d a la literatura es prematura para

un niño, porque t o d a habla de las cosas, que el niño no conoce, ni puede conocer” (*Mi Pushkin* 16). En este sentido, aunque Tsvetaeva reconoce que no cuenta con la capacidad interpretativa ni las experiencias para interrogar al poema y sacar de ahí un significado, expone que esta operación no es necesaria y que, precisamente, el momento de la interrogación es donde los “hechizos” dejan de ser comprensibles: “en los versos, como en los sentimientos, sólo la pregunta hace surgir lo incomprensible, sacando el fenómeno de su estado de la condición dada. Cuando mi madre no me preguntaba, yo entendía perfectamente, quiero decir, que no pensaba en entender, sino simplemente lo veía” (22). Para Tsvetaeva el poema es una “condición dada”, es decir que no depende de nada externo, que debe poder existir sin la necesidad de interrogarlo: “The realization of the written word is presented as the most self-evident thing in the world” (Grelz 149).

La resistencia que muestra la autora frente a las preguntas de su madre se convierte, además, en una declaración general sobre lo que debería ser la poesía. En este caso, hace referencia a la presencia de preguntas en el poema, lo que la autora llama el “método de la interrogación” que reconoce en varios poemas de Pushkin y que le suscitan, desde su lectura infantil, distintas incógnitas que rompen la potencialidad del poema como “hechizo”. Aunque no niega que este método particular pueda hacer parte de la poesía, toma una clara posición contra ella, viéndola como algo contrario a su propio proyecto creador: “no puedo menos que decir que la interrogación en los versos es un método irritante, aunque sea sólo porque cada "por qué" exige y promete el "porque" y con eso debilita el valor de todo el proceso, a todo el poema lo transforma en un intervalo, sujetando nuestra atención a la meta final exterior, la que en los versos no debería existir” (*Mi Pushkin* 18). Según la autora, el problema de las preguntas en el poema no se limita a las interrogaciones de su madre, sino que la presencia misma de la

interrogación exige del poema que vaya más allá de sí mismo, que deba ser explicado por la vida en lugar de servir para explicarla a ella, lo que para Tsvetaeva no debería suceder. Para volverse clave de comprensión del mundo, el “valor de todo el proceso” en el poema debe ser su capacidad de contener todas las respuestas en el mismo texto, sin la necesidad de acudir a conocimientos externos, de los cuales carece la autora-niña. En otras palabras, el poema debe ser “una serie de respuestas a las que no hay preguntas” , en tanto que “todo el arte no es más que la potencialidad de una respuesta” (Tsvetaeva *El Arte* 69).

El poder imaginativo que surge de la mirada infantil cuando esta no busca interpretar es vista por Soledad Elina Carosella en *La Infancia como Heterotopía* como un gesto transgresor, en donde las interrogaciones de la madre representan la imposición de un modo de interpretación oficial y cerrado frente al que se rebela la autora: “En este mirar donde no debes está la problematización de la herencia cultural, que distinguimos en las amonestaciones a la niña que se le impone una hermenéutica cerrada, oficial, esperable” (30). Así pues, el acto de la lectura es también una forma de rebelión, en la medida en que el poema no busca su explicación sino que se mantiene como un enigma que actúa sobre la imaginación de la niña. Tsvetaeva no solo se opone a la interpretación que intenta imponer su madre a través de preguntas, sino también a la que puedan llegar estudiantes y críticos: “Este pajarito es una licencia poética. ¿Me interesaría saber qué es lo que piensan de este pajarito los sensatos alumnos de la Rusia Soviética?” (*Mi Pushkin* 15). En ese sentido, el gesto rebelde construye un imaginario del poema donde se privilegia la relación individual del lector con respecto a los planteamientos hechos por críticos u otras formas de autoridad.

Además, el hecho de que el poema deba servir como clave de comprensión para la vida significa que no debe reflejarla ni estar subordinado a ella. Esto se expresa claramente en el rechazo que muestra la autora por la falsificación de Zhukovski en la inscripción del monumento Pushkin, donde el verso original que decía “*Porque en mi siglo cruel he glorificado a la libertad Y hacia los caídos imploraba la clemencia*” había sido cambiado por “*Porque fui útil con el encanto vivo de los versos*”. Este cambio, a favor de la utilidad de la poesía, es descrito por Tsvetaeva como “humanamente, vergonzosa y poéticamente mediocre” y que, de no haberse corregido “seguiría deshonrándolos por siglos de los siglos” (*Mi Pushkin* 6). El arte debe servir como respuesta pero no debe ser interrogado por la vida exigiendo de él algún tipo de significado que aporte utilidad o deleite. Antes de la vida está el poema, la vida no tiene la función de aclarar el sentido del poema, sino que el poema debe aclarar el sentido de la vida. Esta idea es afirmada por Grelz al decir del pensamiento de Tsvetaeva que: “an artistic verbal creation does not subordinate itself to life but surpasses it” (66).

Dicho esto, Tsvetaeva expone su preferencia por poemas en la medida en que estos no resultan fáciles de comprender, es decir, en la medida en que no reflejan su propia cotidianidad, aquello que para ella ya es conocido. Así, muestra su rechazo por el libro de Pushkin para las escuelas, una recopilación de poemas comprensibles para niños, en la medida en que considera que “demasiado se parecía a la realidad” (15) y que, por ello, no le aporta nuevas respuestas “nada en las manos, nada para la mirada, como si y a lo hubieras leído todo” (16). Por el contrario, le llaman particularmente la atención aquellos poemas con palabras incomprensibles, cuyo sentido no puede ser extraído de la experiencia propia sino del mismo contenido del poema: “The experiences that factual reality has to offer are imperfect in comparison with the

magnificent meanings that the expectant child seems to have glimpsed behind the words” (Grelz 149) . Tal es el caso del poema *Delibash*, donde “Delibash” es leído por Tsvetaeva como el Diablo, puesto que en el poema es rojo, flamea y participa de un asesinato, aunque la palabra en realidad hace referencia a un estandarte, lo que aprende la autora muchos años después. La lectura infantil, sin embargo, no es puesta en duda ante la información nueva sino que es reivindicada, pues, al no conocer la palabra “delibash”, la autora logra captar aquello a lo que en realidad hace referencia dicha palabra dentro del poema; no a un estandarte, sino al Diablo, como lo había leído de niña: “hace poco, releí el poema y ¡oh, alegría! (...) ¿Será el estandarte que con un sable curvo le sacará al cosaco la cabeza de los hombros!? Así una bárbara de siete años entendió mejor al inteligentísimo hombre de Rusia, que los estudiantes de la Universidad de Praga cuatro veces mayores que ella” (23).

Así pues, la ingenuidad propia de la infancia le permite a Tsvetaeva prescindir de su experiencia en el momento de aproximarse a poemas y canciones, lo que convierte la experiencia de lectura en un acto principalmente sensible. Lo que resalta la autora de los poemas no es la interpretación que hace de ellos, sino los sentimientos que estos le producen. Así, los poemas se convierten en lecciones de sensibilidad, no lee con sentimientos que ya conoce, sino que conoce los sentimientos a través del poema, de modo que el poema les da forma a ellos frente al resto del mundo. Esto es expresado en *Mi Madre y la Música* a través del relato del encuentro que tiene la autora con dos romanzas de su hermana. Por una parte, la lectura de “El castillo maravilloso” le produce una gran tristeza, y por ello se convierte en la forma como la autora comprenderá la tristeza más adelante: “Este golpe mágico que me asestó el Castillo Maravilloso – ¡las mismas penetrantes notas agudas de la tristeza! – después lo reconocí

en los *Nibelungos* y, toda una vida más tarde, en la epopeya inmortal de Sigrid Undset” (*Mi Madre* 121). Del mismo modo, otra romanza, en la que existe una despedida y una promesa de regreso a las montañas, produce en la autora-niña un sentimiento de nostalgia, lo que establece un vínculo sensible entre ella y las montañas que no habría ocurrido dentro de su cotidianidad: “Una sola cosa es cierta: mi pasión por las montañas y mi tristeza en la llanura, extrañas en una persona nacida en la Rusia central, vienen de ahí. Las montañas en mí comenzaron por la nostalgia que yo sentía por ellas e incluso por la nostalgia que ellas sentían por mí: ¡pues era yo quien para consolarlas les cantaba: «Volvere-emos!»” (122).

Del mismo modo se acerca Tsvetaeva a los poemas de Pushkin e incluso a la figura del Monumento-Pushkin, el cual le sirve como lección de sensibilidad: “sin sospechar siquiera, qué clase de lección, si no era de la venganza, por lo menos de la pasión, para toda la vida que me estaba dando, a la de cuatro años, a mí, casi analfabeta” (*Mi Pushkin* 2). En cuanto a los poemas, la forma en que llega a comprenderlos es a través del sentimiento que le producen al leer, como puede verse en su lectura de *Los Demonios*. La importancia de este poema, del cual dice la autora que “todo produce terror desde el comienzo mismo”, radica en que, precisamente, sirve para alimentar sus pasiones, su sensibilidad: “El miedo y la compasión (también la ira, también tristeza, también protección) fueron pasiones principales de mi infancia, y ahí, donde no había alimento para estos sentimientos, yo no estaba” (20). Se declara entonces en favor de una lectura sensible, el poema es “alimento para sentimientos”, leer y sentir hacen parte de un mismo proceso.

Como ya se ha visto, la principal lección de sensibilidad que adquiere Tsvetaeva de la obra de Pushkin es la noción del amor como una continua despedida

Tsvietáieva relata cómo se formó su concepción del amor y cómo poco a poco comprendió que desde el inicio de una relación los amantes están inmersos en el movimiento de la pérdida. En éste, ella comparte la manera en que Pushkin le “contagió el amor con la palabra – amor” a partir de tres obras distintas: Los gitanos (1826), Eugenio de Oneguín (1833) y su poema Al mar (1824). (Ganitsky 13)

En el caso de Oneguín, especialmente, la escena en que Tatiana se queda esperando a su amado se vuelve para Tsvetaeva en una lección de múltiples sentimientos que rodean esta idea del amor: “La lección de audacia. La lección de orgullo. La lección de fidelidad. La lección del destino. La lección de soledad” (13). El poema es presentado por Tsvetaeva como una forma de entender los propios sentimientos, de poder ponerlos en palabras. Aunque la autora ha sentido en el pecho aquello que Pushkin llama “amor”, no es sino hasta el encuentro con este dentro de la poesía que logra nombrar y comprender aquello que siente. Puesto que las escenas de amor que recibe de Pushkin implican siempre una despedida, la forma en que Tsvetaeva entiende el amor se convierte, del mismo modo, en una forma de despedirse.

En pocas palabras, a través de la narración de su práctica de lectura en la infancia, se establece una postura frente al hecho literario, donde se declara aquello que debería ser el poema y como este debe ser abordado. Por un lado, al mostrar cómo se lee de manera simple y directa, sin interpretar el poema a partir de conocimientos previos, la autora establece el postulado de que el poema debe contener todas las respuestas en el texto mismo, con lo que también se declara en contra del uso reiterado de preguntas

dentro del poema, en tanto prometen y exigen una respuesta exterior. En este sentido, plantea que el poema, en lugar de estar subordinado a la vida y ser comprendido a través de esta, se convierte en una forma de comprenderla. Con esto, además, declara su preferencia por poemas que no reflejan directamente su propia cotidianidad, en tanto es lo incomprensible donde se halla la potencialidad del poema como respuesta frente al mundo. El modo principal en que opera este mecanismo dentro de la práctica lectora de Tsvetaeva es a través de la sensibilidad como forma de comprensión, los poemas se convierten en lecciones acerca de los sentimientos y la forma en que estos se conciben es aprendida en su tratamiento dentro de los mismos. Así, tanto en *Mi Pushkin* como en *Mi Madre y La Música*, el recuento de los encuentros infantiles de la autora con el hecho literario sirve para establecer una postura crítica frente a este, donde el poema es presentado como algo enigmático que, no obstante, debe leerse de una manera directa, sin buscar su sentido por fuera de él, con el fin de que este se convierta en una forma de comprender el mundo.

Por otra parte, es posible identificar reflexiones en torno al hecho literario en el descubrimiento que hace la autora de su propia vocación poética. Más allá de demostrar una toma de posición con respecto al modo en que el poema debe ser leído, se hace un recuento de aquello que motiva la escritura, es decir, aquello que percibe la autora como desencadenante de su proyecto creador. Aquí, la mirada infantil vuelve a adquirir un rol protagónico, esta vez fundamentado en una forma de acercarse a la realidad y a las palabras con las que está se nombra. Como ya se ha dicho, en los textos se plantea una visión del arte según la cual este no debe estar subordinado a la vida, así, las palabras en el poema son presentadas como parte de una realidad superior, ideal, donde, para la autora, se superan las limitaciones de lo material como la muerte o la inevitabilidad de

la despedida: “The stakes of poetry consist in crossing over, through the river of language, to the other side, into another language and another world” (Cixous 138). Escribir se demuestra como un acto de amor en la medida en que restituye a los elementos su condición ideal. De este modo, Tsvetaeva presenta al poema como algo que existe por encima de la realidad, vinculándose con lo divino, lo que además justifica su proyecto creador en relación con la condición trágica que, según ella, hereda tanto de su madre como de Pushkin

Como fue señalado en el capítulo anterior, en la obra de Tsvetaeva se vincula al niño con el genio artístico en la medida en que ambos tienen acceso a una forma de realidad extra-lingüística. Desde su obra poética temprana, indica Grelz, se vuelve evidente esta asociación, donde la infancia se muestra como un acceso privilegiado a la realidad que se debilita al crecer: “The road out into adult life is presented as a road away from true knowledge of the word”, fundamentada en una disolución de las fronteras entre lo imaginativo y lo real: “the child wanders freely between reality and fiction, life and death” (24). Según la tesis de esta autora, la temática de la infancia en la prosa autobiográfica de Tsvetaeva le permite acceder a un espacio extralingüístico desde el cual sostiene su forma de concebir la poesía en tanto manera de superar la realidad. Por un lado, en *Mi Madre y la Música* el acto de tocar el piano se muestra asociado a la experiencia poética que “appears as an activity that erases the boundaries of space and transports the writer away from this world and out of her own body in the hope of some kind of return” (142), mientras que, en *Mi Pushkin*, el proceso en el que la autora toma conciencia del sentido nominal de las palabras se muestra como pérdida del lugar privilegiado que permite la mirada infantil: “Naming, pointing out something with language, is described here as a fall out of paradise” (149) lo que conduce a Tsvetaeva a

entender el poema como otra de forma de lenguaje, distinto de su sentido nominal, donde permanece el potencial de la palabra como medio para superar la realidad: “the child/author clearly dissociates herself from the actual sea in favor of the elemental force of poetry that helps the poet preserve her freedom — and her place in eternity” (152).

Así pues, las posibilidades imaginativas que trae la conciencia de la niña refuerzan un sentido del poema según el cual el lenguaje poético no toma como referente a la realidad sino que remite a los elementos en una condición ideal. Esto puede notarse, por ejemplo, cuando al leer “Al Mar” en *Mi Pushkin* la autora capta al “genio” en una forma pura, aunque viendo la apostilla del poema entienda que hace referencia a Byron: “Pero no veo ya el asterisco; veo, encima de algo que es el mar, con los rayos que forman la cabeza, con el cuerpo hecho de nubes, corre el g e n i o. Se llama Byron” (25) Así, Tsvetaeva demuestra el lugar del poema como posibilidad de ir más allá de la realidad en la medida en que no es un sujeto histórico llamado Byron el que se materializa en el poema, sino una forma ideal del genio a la que la autora luego nombra como Byron. Así, la palabra en el poema remite a algo que supera la materialidad, el “genio” no es el poeta histórico sino un cuerpo hecho de nubes que flota encima del mar, que tampoco es el mar real sino que “the sea she thought she was traveling to was in reality nothing but an inner experience generated by the resonance of language in her own ear” (151). En este sentido, Tsvetaeva le pide continuamente a sus hermanas que se pongan a soñar, a habitar ese lugar de la conciencia donde se desdibuja la frontera entre lo imaginativo y lo real: “mi tozuda, sonambúlica, dictatorial y miserable repetición: ‘¡Vamos a soñar!’” (26). Este acto, asociado con la lectura del poema, conduce a la autora a captar de él aquello que se constituye como ideal y no

alguna realidad que el poema tome como referencia: “¿Qué es lo que yo de ellos, de Asia, de Valeria, de gobernanta Maria Genrijovna, de la mucama Arisha (que también viajaría con nosotros), pretendía? ¿Quizás el Monumento a Pushkin en el Bulevar Tverskoi, y debajo de él el murmullo de las olas? Pero no, hasta ni eso. No se hallaba nada visual ni material en mi ‘Al Mar’ “ (26)

Del mismo modo, las asociaciones verbales y sinestésicas presentes en *Mi Madre y La Música*, siguen el principio de este acceso que tiene la conciencia infantil a una dimensión extralingüística e ideal. La posibilidad que tienen las notas de convertirse en colores remite a la noción del lenguaje poético como aquello que se mueve libremente y construye nuevos significados que superan lo material: “Both mother and daughter are born with an ear - in the one case for music, in the other for language - that creates new meanings and enhances reality with further dimensions” (Grelz 137). Las notas se convierten en colores según las asociaciones que hace la autora entre su sonido y otras palabras en lengua rusa, así “do era claramente blanco, vacío, anterior a todo” en la medida en que “до” (do) es una prefijo que indica precedencia y re es azul a partir de la asociación “re – azul – el río” que parte de la similitud entre los sonidos de la palabra que designa a la nota y la palabra río “peka” (reká). Así, la capacidad imaginativa de la autora-niña, enfocada en la sonoridad, elabora asociaciones verbales donde dota a las palabras de un sentido más amplio que aquel al que remiten en la cotidianidad, en el caso de las notas, asignándole a estas un color.

Además, Tsvetaeva justifica su propia obra como el resultado de esas experiencias infantiles, donde la preocupación por la sonoridad de las palabras posibilita la construcción imaginativa de un sentido más amplio para las mismas, lo que no es perdido de vista por ella al emprender su proyecto creador. Así, la autora descubre que

un aspecto formal de su obra, en que “por las necesidades del ritmo de *mi escritura* me vi obligada a separar, a romper las palabras en sílabas por medio de un guión inusual en poesía” remite en realidad a esos primeros contactos que tiene con el hecho artístico a través de la música y la sonoridad de las palabras. Ante este hecho, Tsvetaeva reivindica el uso del guión por provenir de aquella conciencia infantil que tiene acceso a un modo privilegiado de percibir la realidad: “Y de repente un día vi, con mis propios ojos, aquellos textos de las romanzas de mi infancia llenos de guiones perfectamente legítimos, y me sentí purificada: por toda la Música de cualquier «modernidad»: purificada, apoyada, confirmada y legitimada, como un niño que por una marca secreta de nacimiento resulta ser de la familia, ¡por fin con derecho a la vida!” (121). Así pues, junto al tratamiento de la mirada infantil como forma de acceso a un espacio ideal y puro que se busca restaurar en el poema, el recuento de su encuentro con la música como primer contacto con el hecho artístico en *Mi Madre y la Música* permite a la autora explicar y legitimar un elemento específico de su propia obra, esto es, el uso del “guión inusual” para romper las palabras en sílabas y centrar la atención en su sonoridad..

A partir de esta idea, también, se propone una noción de la temporalidad dentro del poema donde se construye un “eterno presente”, similar a la forma de habitar el mundo que tiene el niño. Así, cuando Tsvetaeva afirma que “poesía, quiere decir, el único elemento del que uno no se despide nunca” (*Mi Pushkin* 20), ubica al poema desde una noción de temporalidad opuesta a la transitoriedad que descubre en los elementos de la realidad y similar a la conciencia del niño donde “existe sólo el *ahora* (que para él es *siempre*)” (*Mi Madre* 119). Al estudiar la obra poética de Tsvetaeva, Catherine Ciepela (1996) descubre que: “Tsvetaeva 's poetry is strongly inclined toward

the discursive present”. Para esto, analiza el uso del apóstrofe en tanto forma como se interpela al ser amado para traerlo al poema, donde “doing without time allows speaker and addressee to be present to each other” (422). Según Ciepla, este uso de la temporalidad en el poema tiene como propósito lograr un contacto sin mediación, directo, con un interlocutor ausente. Así, el poema contiene al ser amado en una forma ideal, contraria a la presencia física que implica la inevitabilidad de la despedida: “one of the themes constantly sounded in reminiscences about Tsvetaeva is her tendency to invent the beloved, leading to inevitable disappointment in the face of reality. (::.) In a letter to Bakhrakh she writes that the physical presence of the beloved diminishes him, renders him cruder, simpler, and less like him” (427). Así pues, la forma del ser amado que busca construir Tsvetaeva es ideal, como creación verbal poética, alojada en un eterno presente que supera la inevitabilidad de la despedida.

De este modo, Tsvetaeva presenta la temática del amor como algo transversal en su obra, el poema es un acto de amor, el único posible ante la conciencia de que todo encuentro es una despedida. En su obra: “To love and to write are effectively synonymous” (Pilling 1), escribir es una forma de amor pues restituye en el ser amado su condición ideal, haciéndolo presente en la eternidad de la palabra poética, con lo que la autora se salva de lo ineludible de la pérdida. En su caracterización del poema como espacio donde el lenguaje no se subordina a la realidad sino que remite a un lugar superior, la autora “establece un principio de composición donde el objeto rompe lo físico y se convierte en un contenedor de un nuevo estado semántico y lírico” (Cuevas 5). Esto puede notarse, por ejemplo, en la lectura que realiza del poema que Pushkin dedica a su nana. Al leer, Tsvetaeva ve la imagen de una mujer anciana que aún espera, que actúa en el presente del poema: “Entre estos pinos, entre pinos semejantes vive la

nana de Pushkin. "Tú, bajo la ventana de tu cuarto iluminado"... ella tenía una ventana muy clara, la limpiaba todo el tiempo (como nosotros en el salón, cuando estábamos esperando el coche del abuelo) para ver mejor si no llegaba Pushkin. Él nunca llegaba. Y no llegaría jamás" (*MI Pushkin* 21). La nana que existe en el poema todavía vive y todavía espera, mientras que la verdadera nana de Pushkin, en un sentido material, seguramente ya haya muerto. Esto se expresa claramente como una forma de amor hacia la concepción ideal del ser amado dentro del poema cuando Tsvetaeva afirma que: "Pushkin, de todas las mujeres del mundo, amó más que nada a su nana, que no era mujer" (22)

La separación entre objeto poético y objeto real alcanza su máximo desarrollo en el pasaje de *Mi Pushkin* dedicado al encuentro de la poeta con el mar, tras darse cuenta de que el mar presente en el poema de Pushkin no es el que tiene frente a sus ojos, Tsvetaeva reflexiona que:

a todas las cosas de mi vida amé y des-amé con despedidas y no con encuentros; con rupturas y no con uniones, no para la vida, sino para la muerte, en el sentido ya muy diferente, mi encuentro con el mar resultó, precisamente, la despedida con él, doble despedida: con el mar del libre elemento, que no estaba delante de mí, pero que yo reconstituí en seguida al volverle la espalda al mar real, (...) con el mar real, que estaba delante de mí, y al que yo, a causa de aquel primer mar, ya no podía amar (30)

El mar del libre elemento es el que existe en el poema, que deja de existir cuando Marina observa el mar real. Aquí, se añade una capa a la noción del objeto poético:

además de ser eterno e ideal también es nombrado como libre elemento, pues no está atado a su significado ni a la materialidad a la que hace referencia. La palabra es un elemento en sí mismo: “Words for her are more ontological than things; they bypass things and are directly connected with essences: absolute, self-contained, irreplaceable, untranslatable” (Mirsky en Ponomareff 49). El libre elemento no es otra cosa que el verso, la palabra poética va más allá de la realidad material y se aproxima a lo absoluto, lo ideal. Por ello, cuando Tsvetaeva lee a Pushkin despidiéndose del libre elemento, concluye que: “El elemento (N.T. elemento, s t i j í a en ruso; poemas, s t i j í en ruso) quiere decir el poema, los versos, y en ningún otro poema esto no está mejor aclarado” (24).

De ese modo, Tsvetaeva define su propio proyecto creador a partir de las nociones trágicas que hereda tanto de Pushkin como de su madre. Por un lado, la conciencia de lo inevitable de la despedida como una forma de amar, tomada de Pushkin, es remediada con el elemento poético, donde, a diferencia de enfrentar la despedida del ser amado en su materialidad, asiste a su forma ideal, cercana a la esencia y alojada en un eterno presente. Cualquier elemento se convierte en ser amado en el momento de ponerlo en escritura, pues, al presenciar su forma poética, se toma conciencia de su caducidad material. En *Mi Madre y La Música*, del mismo modo, se presenta “el proceso de creación como desafío y superación de los límites de la exterioridad” (Cuevas 23). Tanto madre como hija tienen el talento artístico que las acerca a la divinidad, y por ello mismo son más conscientes de la situación de “desgracia lírica” que las atraviesa en el mundo real. Esta desgracia es la condición de posibilidad del poema, pues solo ante la presencia trágica de los límites de la exterioridad se vuelve necesaria la superación de los mismos. Esto se hace

especialmente evidente para la autora cuando está cercana la muerte de su madre; al verla tocando el piano con sus últimas fuerzas, llega a la siguiente reflexión: “Las montañas pesan sólo sobre ti, y la única posibilidad de liberarte de su peso es o alejarte o escalarlas. Escálalo con las manos. Como mi madre lo escalaba” (130). Tocar el piano, cómo escribir un poema, implica escalar las montañas que pesan sobre el artista, llegar al “libre elemento” significa superar la desgracia que imponen los límites de lo material.

Ahora bien, la relación que guarda el poeta con el objeto poético consiste en dejarse atraer por los elementos y permitir que estos actúen en él. El poeta ama a los elementos tanto como los elementos lo aman a él, buscando a través de su creación ser preservados en la eternidad: “Pero A l M a r era también el amor del m a r por Pushkin: el mar-amigo; el mar que llama y espera; el mar que teme el olvido de Pushkin, y a quien Pushkin, como a un ser vivo, le promete, y vuelve a prometer” (*Mi Pushkin* 29-30). Así pues, Tsvetaeva enuncia otra característica del proceso creador, donde ambos, poeta y elementos, salen al encuentro del otro. El poeta debe amar tanto como ser amado, debe dejar que los elementos se expresen a través de él. Esto coincide con lo dicho por la autora en *El Arte a la Luz de la Conciencia*, donde, al analizar unos versos de Pushkin, dice de estos que: “Nunca, en ningún lugar, los elementos se habían expresado tan libremente. Intuición de los elementos que se encuentra en alguien (no importa en quién), hoy — en Pushkin” (65). Así, la noción de “libre elemento” implica también la posibilidad que tienen estos de expresarse libremente, de encontrarse con el poeta y hablar a través de él. La voluntad de superar las limitaciones materiales y acercarse a la inmortalidad está presente tanto en el poeta como en los elementos que pone en escritura. La creación es entonces un trabajo receptivo, como bien lo expresa la autora al hablar de la escala cromática en *Mi Madre y la Música*: “la escala cromática

es mi espina dorsal, una escalera viva, a lo largo de la cual resuena todo lo que en mí es capaz de resonar. Y cuando tocan, tocan sobre mis vértebras” (115).

.La principal limitación material que se busca superar es la muerte, por eso, cuando Tsvetaeva dice que a todas las cosas amó “no para la vida, sino para la muerte” , explica el proceso poético como una experiencia mística, un contacto con un plano superior donde la inmortalidad de los elementos, y de sí misma, están aseguradas. El poema es, por ello: “Garantía de inmortalidad de la naturaleza misma, de los propios elementos — e incluso de nosotros mismos, ya que nosotros somos esa naturaleza, somos esos elementos” (*El Arte* 64). Así, al leer poemas, Tsvetaeva percibe a los objetos vivos, con existencia propia, más allá del poeta que los escribe. Esto puede evidenciarse, por ejemplo, en la descripción que hace del poema *Los Demonios*, donde la autora-niña se vuelve los elementos escritos por Pushkin, incluso poniéndose por encima de él: “Dos vuelos: de los trineos y de las nubes, y en cada uno eres t ú quien vuela. Pero además de los que viajan y los que vuelan, fui también lo tercero: la luna, aquella luna que es invisible, pero la que ve a Pushkin, encima de él a los Demonios, y encima de Pushkin y de los Demonios una misma la que los sobrevuela” (19). El poeta, que tiene un contacto privilegiado con lo divino, alcanza con su escritura un estado que supera las limitaciones materiales, que percibe y alcanza, a través del amor, a los elementos en su condición ideal, absoluta y eterna: “Poetry would outlast mortality, she wrote” (Ponomareff 37).

Resumiendo, en el descubrimiento de la propia vocación poética relatado por Tsvetaeva, es posible identificar la enunciación de postulados estéticos referentes a la naturaleza de la palabra, el poema y el propio proyecto creador. Al ubicar este descubrimiento en la infancia, la autora plantea una relación particular con la realidad

donde, a través de la mirada infantil, es posible acceder a los objetos en sus formas ideales, por fuera de la materialidad y los significados estables de las palabras cotidianas. La palabra poética, por ello, no toma como referente a la realidad sino que, con una existencia propia, reclama la inmortalidad como medio para superar limitaciones materiales. Esto se hace especialmente posible cuando la autora tiene en cuenta la sonoridad de las palabras, por ello, esta se vuelve un aspecto fundamental de su propio proyecto creativo. Así, el poema se describe como la forma que tiene la autora de superar una condición trágica, de amar a los elementos y dejarse amar por ellos más allá de su caducidad ineludible, de escalar montañas y estar más cerca de lo eterno: “For Tsvetaeva the poetic process was always primarily a special kind of intuitive love reaching out for nature and the eternal” (Ponomareff 35). La escritura es una experiencia mística, por medio de la cual el poeta recibe signos de lo divino en los elementos y los trae al presente del poema. Por ello, en contraste con la transitoriedad de lo material, el poema es el único elemento del que Tsvetaeva no se despide nunca.

Además, en esta caracterización del poema como vehículo místico, pueden hallarse resonancias con la representación que hace Tsvetaeva de su yo-lírico. Así como define al poeta a partir de su esencia y no de su materialidad, como un exiliado de la inmortalidad al tiempo, portador de un don divino pero condenado a un estado trágico producido por el reconocimiento de la mortalidad y la inevitabilidad de la despedida, define al poema como acceso a la esencia de los elementos, con la posibilidad de superar limitaciones de lo material como su caducidad, de acercarse al plano de lo divino y asegurarse en la eternidad. El poeta y el libre elemento se aman mutuamente para volverse inmortales.

En ese orden de ideas, dentro del rastreo de índices temáticos en los textos, la mirada infantil adquiere un rol protagónico. Por un lado, al enfrentarse con el hecho poético, la autora privilegia su lectura desde la ingenuidad de la infancia, en tanto, para ella, así se logra captar mejor el poema y, de ese modo, permitir que se vuelva una clave de comprensión del mundo. Además, la mirada infantil accede a un espacio ideal extralingüístico que supera las limitaciones materiales, a lo que también aspira la autora en la escritura de poemas. Estos dos aspectos están relacionados, pues precisamente en la medida en que el poema no está subordinado a la realidad sino que accede a otro plano para superarla, se vuelve posible la operación en que el poema se convierte en una respuesta sin pregunta, una forma de comprender el mundo: “In providing a bridge to the other world, the poet encourages not escapism, but the admission of new frames of reference. Travel to the other world that poetry makes possible enhances the returning wayfarer’s capacity to recognize in the earthly signs surrounding him indicators of that other world” (Peters Hasty en Ponomareff 51). Así, la forma en que el poema permite comprender el mundo es trayendo signos de lo eterno hacia la realidad. Leer aceptando plenamente y sin hacer interrogantes es lo que posibilita captar estos signos en el poema. Tsvetaeva busca acceder a lo divino para comprender mejor su mundo.

CAPÍTULO 3

AUTOPOÉTICA Y EXILIO

Una vez realizado el análisis de los textos en tanto autopoéticas, es necesario evaluar el modo en que estos responden a la situación histórica concreta de su publicación. Esto se refiere a aquellos criterios valorativos dentro del campo literario que implican el grado de reconocimiento y legitimidad para la condición de autor y la práctica artística que, con el gesto autopoético, se busca comunicar de manera explícita. Así pues, al entender la autopoética como “espacio privilegiado de autfiguración, donde forjarse cierta identidad, un lugar en la tradición a la que se adscriben, una posición en el campo literario y, por tanto, obtener (mantener) cierto grado de reconocimiento y prestigio (ya sea positivo o negativo) tanto para su condición de autor como para su práctica” (Lucifora 114-115), las declaraciones hechas por Tsvetaeva acerca de lo que son y deberían ser tanto el poeta como el hecho artístico deben ser entendidas como formas de posicionamiento dentro de las posibilidades que le ofrece el campo literario en sus particularidades históricas. En ese orden de ideas, la escritura autopoética constituye un intento de demarcación en que la autora “trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo (...) más adecuada para justificar que sea como es” (Bourdieu 331).

En este sentido, la experiencia exílica de la autora, además de ser vista como experiencia vital, debe ser reconocida en los efectos sobre su obra y, particularmente, sobre la concepción que tiene de la misma. Es necesario, por tanto, “entender el exilio

como inspiración, evolución y decrecimiento creativo de la poeta” (Cuevas 4), en el sentido de que, dentro del ejercicio autopoético planteado por Tsvetaeva, el retorno a Rusia a través de la memoria resulta fundamental como punto de partida para la enunciación de postulados estéticos y la construcción de un imaginario del poeta. El mencionado retorno simbólico a Rusia responde, a su vez, a las injerencias de acontecimientos políticos sobre los criterios valorativos que rigen el campo literario, y que constituyen la contemporaneidad desde donde se sitúa la autora; en otras palabras, se trata de “el contexto de inserción del autor, ese espacio público que influye de forma decisiva en la autofiguración que el autor pretende diseñar en sus textos para obtener legitimidad y que incide directamente en la declaración de sus principios estéticos” (Lucifora 49) . Esto es expresado por ella misma en *El poeta y el tiempo* en términos de dos países distintos que exigen formas opuestas de posicionarse frente a la tradición, ninguna de las cuales se adapta a las aspiraciones individuales de Tsvetaeva:

aquí está aquella Rusia, allá está toda Rusia. Para quien vive aquí, el pasado es contemporáneo en el arte. Rusia (hablo de Rusia, no de quien tiene el poder), Rusia, el país de los avanzados, exige del arte que éste guíe; la emigración, el país de los rezagados, exige del arte que éste se quede junto con ella, es decir, que retrocede de manera irresistible. En el orden que aquí rige, yo soy el desorden. Allá no me publicarían — pero me leerían; aquí me publican — pero no me leen. (Por lo demás, ya han dejado de publicarme) (47)

Así, la autora identifica dos tendencias de valoración del hecho artístico producidas por la coyuntura histórica en la que se ve inmersa y frente a las cuales se opone en distintos

grados. Por un lado, aquella que exige que el arte vaya a la vanguardia y guíe los movimientos sociales, propia del impulso revolucionario, y por otro, aquella que ve en el arte la posibilidad de preservar el pasado ante el riesgo del olvido, adoptada en los círculos migrantes.

Dicho esto, es posible caracterizar el exilio como reestructuración del campo en el que se ve inmersa la autora. El acontecimiento político de la revolución implica, tanto para soviéticos como para migrantes, una mayor injerencia de lo que Bourdieu denomina el “principio heterónomo”, donde los productores culturales “están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político” (321). Es decir que, ante el acontecimiento revolucionario, las exigencias hechas al arte desde otros campos de poder, en este caso desde lo económico y lo político, adquieren una posición jerárquicamente superior a los criterios de valoración autónoma. Se distinguen entonces dos grupos principales: por un lado, aquellos que permanecen en la Unión Soviética bajo un régimen totalitario que “afecta a todos los ámbitos de la existencia del individuo, anexionados unos detrás de los otros: primero los actos y los comportamientos, luego las ideas y por último las formas de las obras de arte” (Todorov 25) y un grupo de migrantes, que se torna reaccionario y responde a los acontecimientos políticos del país de origen estableciendo que la función del arte es servir como crítica política y social: “writers in emigration sought to achieve something equivalent to that exceptional role that literature had played in the political and social life of the Russian empire since the eighteenth century by providing an alternative vision of the nation and a critique of life in the (then) autocratic, tsarist society” (Slobin 15)

En este orden de ideas, el acontecimiento revolucionario marca un punto de partida en la reestructuración de los criterios valorativos del arte dentro del campo

literario, donde los valores autónomos, con que se juzga el *arte por el arte* pasan a un segundo plano con respecto a los heterónomos, según los cuales el arte debe captar el espíritu del tiempo y funcionar como vehículo para las transformaciones sociales y políticas, sean estas de carácter revolucionario o contrarrevolucionario: “Los novelistas, los poetas y los demás artistas tienen su responsabilidad en el espíritu del tiempo, ya que a su vez motivará el comportamiento de hombres de acción” (Todorov 11). La necesidad del arte por responder a las circunstancias políticas del presente se convierte en aquello que asegura su historicidad, es decir, su pertenencia a una historia nacional en el momento de la coyuntura. La primacía de este criterio valorativo se traduce, hacia el momento de la publicación de los textos estudiados, en políticas de censura dentro de la Unión Soviética hacia todo aquello que no responde a la exigencia revolucionaria, y, dentro de la comunidad migrante, en un posicionamiento explícitamente conservador con preferencia por aquellas obras que dan cuenta de la realidad cultural prerrevolucionaria.

Greta Slobin (2013) caracteriza a la comunidad de escritores migrantes en su libro *Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919-1939)* a partir de una relación triple dentro del campo de poder, donde la escritura en el exilio se caracteriza por “overlapping responses of émigré writing to the pre-1917 Russian literary traditions that the émigrés, particularly the older generation, had taken abroad as their treasured possession; to literary developments in the Soviet Union; and to the Western literary scene they now inhabited” (Tihanov en Slobin 10). En otras palabras, Tsvetaeva debe posicionarse frente a tres sistemas de valoración yuxtapuestos: por un lado, a los criterios autónomos del campo literario, es decir, a la distribución del capital simbólico entre migrantes; por otro, frente a las transformaciones del arte que se dan en

la Unión Soviética, marcadas por la subordinación de los valores estéticos a valores económicos y políticos; y por último, frente a los desarrollos propios de la producción cultural en su país de acogida, donde tanto los criterios autónomos como heterónomos del campo se rigen bajo otros modos de jerarquización.

Bajo estas circunstancias, la comunidad de escritores migrantes adquiere un tono marcadamente conservador y nacionalista, con el que se procura preservar y dar continuidad a la cultura rusa ante el riesgo existencial que implican las transformaciones soviéticas: “the majority of émigré intellectuals were aesthetically conservative and believed that their “sacred mission” was to preserve Russian culture and secure the continuation of the Russian cultural tradition of Pushkin, Gogol, Tolstoy, and Dostoevsky” (Slobin 30). Los escritores tuvieron la misión, a través de la preservación de la lengua, de mantener el legado de una literatura nacional que había perdido su territorialidad, mientras que en la Unión Soviética, ante la exigencia de un arte “comprometido”, existía el riesgo de que fuera imposible cualquier tipo de producción artística, lo que se vio representado en el suicidio de Maiakovski en 1930: “whose last note, with the line ‘my love boat crushed against *byt*’ spoke to the impossibility of art’s survival under the conditions of the time”. Del mismo modo, en la migración, el alejamiento de los escritores exiliados con su país natal implicó otro riesgo para la supervivencia de la literatura nacional: “The viability of Russian literature abroad and the survival of exiled writers was being debated in émigré circles. Now really isolated from the Soviet Union, many argued that memories of the homeland and bond with the Russian language had weakened with time” (52). Así pues, Tsvetaeva escribe sus auto-poéticas en un contexto donde no solo se veía en riesgo su propia condición de

autora rusa sino que , incluso, se cuestionaba la posibilidad de supervivencia de toda su literatura nacional.

Marina Tsvetaeva inicia su exilio en 1922, tras la derrota del ejército blanco y la consolidación del poder soviético. Antes de la revolución es ya una poeta publicada que cuenta con el reconocimiento del público y de sus pares, entre los que se encuentran poetas consagrados y críticos: “a los 18 años ya fue posible la publicación de un primer libro que fue recibido en el ambiente literario moscovita de una manera generosa” (Bubnova 289). Una vez sale de Rusia, sin embargo, reconoce que sus poemas no serán leídos de la misma forma en su nuevo país: “From a world where my poems were as necessary as bread, I came into a world where no one needs poems, neither my poems nor any poems” (Tsvetaeva en Feiler 123). No obstante, esto no detiene su escritura, que resulta prolífica en las tres ciudades donde vive, Berlín, Praga y finalmente París, desde donde publica tanto *Mi Madre y la Música* como *Mi Pushkin*. El exilio acompaña su transformación como artista, pasando del poema corto al poema largo y, posteriormente, a la prosa: “For the next few years her prose-dense, original, poetic-became her main mode of expression(...). Now most of her writings were either reminiscences about other poets or autobiographical essays” (Feiler 203)

Mientras tanto, el desarrollo de la poesía en la Unión Soviética progresivamente es absorbido por las disposiciones del partido. En el momento en que Tsvetaeva sale exiliada, el poder bolchevique ya promueve la visión de que “las ideas y las obras son resultado automático de las realidades políticas y económicas” y, por lo tanto, “ La antigua literatura, prerrevolucionaria, era la expresión de las clases dominantes, la nobleza y la burguesía. Al ser derribadas, debe aparecer una nueva literatura a cargo del proletariado” (Todorov 57). Así pues, se le encarga a los artistas la creación de un “arte

nuevo” que sea la expresión del proletariado y la revolución. Aparecen inicialmente dos grupos, los constructivistas y los proletarios, donde “unos y otros reivindican la doctrina comunista, el poder soviético y la Revolución de Octubre, pero los primeros defienden una revolución, paralela aunque subordinada, en la práctica de las artes, son los herederos de los vanguardistas de los años anteriores a 1917” (58). No obstante, hacia el momento en que Tsvetaeva publica sus autopoéticas, esta libertad inicial se encuentra ya anulada por el totalitarismo estalinista, que en 1932 aclararía que: “los escritores están destinados a ser ‘los ingenieros de las almas humanas’. Esto quiere decir de entrada que ya no tienen otra opción: sus obras deben servir para educar a la población del país” (60), posición que sería corroborada en 1934 con el primer congreso de los escritores, en el cual se consolida la visión del “realismo socialista” como única forma de creación literaria aceptada por el régimen.

Ahora bien, aunque en el momento de la publicación de los textos la autora no es sujeto de la presión estatal gracias a su ubicación como migrante, sus circunstancias materiales en el exilio no son del todo favorables. La falta de retribución económica por sus obras y sus responsabilidades domésticas como madre y esposa dificultan la tarea de la escritura: “Nunca logró tener, en su vida familiar de emigrada, unas condiciones dignas para poder trabajar en su poesía: tenía que buscar oportunidades, un lugar y un tiempo libres de las tareas domésticas” (Bubnova 301). Además de las dificultades económicas, tampoco logra un reconocimiento dentro de la comunidad de escritores migrantes, quienes la ven con algo de recelo por no mostrar una posición explícita en contra de los bolcheviques: “for both personal, aesthetic, and political reasons she certainly was unpopular with other established Russian writers and critics” (763). Así, su difícil situación en la migración, debida al rechazo expresado por sus pares exiliados

y la ausencia de publicaciones, conduce a su retorno a la Unión Soviética en 1939: “it's impossible for me to stay in Paris without money or any way to be published, and the emigres will hound me; already mistrust and hostility are everywhere” (Tsvetaeva en Feiler 238). De ese modo, el escape a la censura que había posibilitado la condición migrante se torna en otro espacio de hostilidad, expresado en términos simbólicos por el no reconocimiento de su obra dentro del campo migrante y materiales por la falta de publicaciones y, por ende, de retribución económica.

Para resumir, la experiencia exílica en la cual se enmarca la escritura autopoética de Tsvetaeva implicó la reestructuración de su campo literario, especialmente frente a la esfera de la política, donde tanto soviéticos como migrantes vieron subordinada su práctica artística a la necesidad de dar cuenta de un momento histórico. En el caso de los migrantes, estos tuvieron que responder tanto a la tradición rusa prerrevolucionaria como a los desarrollos artísticos soviéticos y de su país de acogida. Mientras que en la Unión Soviética era promovida una visión utilitarista del arte que debía acompañar las transformaciones sociales y políticas, en el exilio se planteaba la necesidad de dar continuidad a la “verdadera” tradición rusa, en la mayoría de los casos de un modo conservador, buscando restaurar el estado de la literatura previo a la revolución y refugiarse de las influencias externas desde un nacionalismo lingüístico: “linguistic nationalism and cultural continuity served the diaspora well as its guiding principles” (Slobin 35). En el caso particular de Tsvetaeva, el exilio implicó la pérdida progresiva del reconocimiento que había adquirido como poeta en la Rusia prerrevolucionaria al no adaptarse plenamente a los nuevos criterios valorativos dentro del campo tanto en la literatura de la migración, ganándose la hostilidad de sus pares, como dentro del campo literario soviético, enfrentando directamente la censura.

Dentro de este contexto es posible identificar el modo en que se asumen distintos posicionamientos en el ejercicio autopoético como respuesta a las condiciones particulares del campo desde el lugar migrante, a partir de las distintas líneas de polémica que surgen de la revolución y la diáspora, teniendo en cuenta que

Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo. (Bourdieu 342)

En este sentido, la “máscara autoral” que presenta Tsvetaeva contiene una serie de posicionamientos que responden a la estructura del campo en el momento de la publicación de los textos. Como se ha visto, el campo se encuentra profundamente permeado por criterios valorativos de la esfera política, por lo que cuestiones como el utilitarismo del arte, ya sea para acompañar los procesos revolucionarios o preservar la cultura prerrevolucionaria, se vuelven fundamentales en la obtención de beneficios como la publicación o el reconocimiento, teniendo en cuenta que estos son controlados directamente por mediadores políticos en la Unión Soviética y por un círculo restringido de escritores dentro de la migración. Junto a la polémica sobre si el arte debía ser autónomo o reflejar el “espíritu del tiempo” se encuentra la cuestión del posicionamiento frente a la tradición nacional, ya sea con un quiebre radical, como se propuso desde la orilla soviética, con una preservación casi sacralizada, como sostuvo un gran número de migrantes, o con una continuidad cosmopolita, a pesar del riesgo que

implicaba la pérdida de vínculos con la patria natal y el contacto cada vez mayor con el país de acogida. Esto conduce a una tercera línea de polémica, especialmente presente en el grupo de migrantes, que tiene que ver con si se deberían aceptar los contactos con otras tradiciones y culturas producidos por el tránsito del exilio, aunque ello implicase un quiebre radical en la tradición literaria, o si se deberían resguardar en un nacionalismo cultural, con el fin de proteger su propia tradición.

La discusión presente acerca de la función que debería cumplir el arte en la sociedad puede ser enmarcada en los distintos posicionamientos descritos por Bourdieu en *Las reglas del arte* al caracterizar el campo literario francés de mediados del siglo XIX. Allí, Bourdieu identifica tres corrientes principales, los partidarios del “arte burgués”, del “arte social” y por último, del “arte por el arte”. En el caso de la primera posición, se trata de un arte “idealista” que responde a las exigencias de un público burgués, y cumple con la función de entretener y brindar una comunicación directa donde se exaltan las instituciones burguesas. Quienes apoyan el “arte social”, por otro lado, “exigen de la literatura que cumpla una función social o política” (115), denunciando las problemáticas del mundo burgués desde el realismo. Frente a estas posiciones que favorecen la idea de que el arte debe cumplir algún tipo de función en la sociedad, ya sea de deleite o de denuncia, se ubica una tercera, la llamada del “arte por el arte”, caracterizada, en palabras de Bourdieu, por “el desapego de esteta, que, como veremos, constituye el auténtico principio de la revolución simbólica que llevan a cabo, les lleva a romper con el conformismo moral del arte burgués sin caer en esa otra forma de complacencia ética que ilustran los partidarios del ‘arte social’” (120). Es posible identificar un espacio de posicionamientos similar en el campo literario ruso posterior a la revolución, mientras que la mayoría de migrantes buscan que el arte cumpla la

función de exaltar el pasado nacional de manera similar a los partidarios del “arte burgués”, los soviéticos exigen que este tenga una función política, al acompañar las transformaciones sociales. En el tercer grupo, el del “arte por el arte” podemos identificar la postura asumida por Tsvetaeva, quien subordina los valores del mundo a los valores estéticos del arte.

Frente al utilitarismo, la autora es clara con su posicionamiento: no solamente rechaza el que el arte pueda cumplir una función dentro de la vida cotidiana, sino que incluso lo ubica por encima de ella. El poema, para Tsvetaeva, no debe reflejar el “espíritu del tiempo” sino que incluso debe liberarse de él, ubicarse por encima de la realidad material en un lugar cercano a lo divino. Ahora bien, esto no quiere decir que el poema se encuentre desprovisto de cualquier función, pues Tsvetaeva le atribuye la posibilidad de convertirse en una forma de comprender el mundo, una respuesta sin pregunta. Sin embargo, esto no debe pensarse como una forma de utilitarismo en el arte, ya que implica un distanciamiento con respecto a su función pedagógica, optando, más bien, por una visión donde el arte no enseña, sino que “hechiza”, a partir de su condición de obra de arte, de producto puramente estético, como escribe la misma autora en *El Arte a la Luz de la Conciencia*: “¿Qué enseña el arte? ¿El bien? No. ¿La sensatez? No. El arte no puede enseñarse ni siquiera a sí mismo, porque es dado. (...) Todas las lecciones que nosotros obtenemos del arte, *nosotros* las ponemos en él” (69)

Este estatus del poema, que implica un posicionamiento en favor del llamado “arte por el arte” y un rechazo a su utilización como herramienta política, es reforzado por la identificación que hace la autora entre el poema y el “libre elemento”. La palabra poética, al encontrarse por encima de la realidad, no debe responder a las limitaciones del mundo sino que está llamada a superarlas, “se explica que para ella la palabra no

sólo sustituya al mundo exterior, sino que sea el mundo en sí y que el mundo externo sea sólo el motivo, real pero débil, de la creación del verdadero” (Reina 6). Así, un acto de creación es esencialmente transgresor, no puede dejar de ser libre con respecto a sus ataduras materiales, a las presiones del mundo, ya sea que estas vengan en forma de censura o de hostilidad. La narración de las vivencias infantiles hecha por Tsvetaeva retrata a la creación poética como el resultado de la transgresión de un límite, ya sea impuesto por una figura de autoridad, como su madre, o por la realidad misma, como lo inevitable de la muerte. En este sentido, el poema es mostrado como la expresión máxima de la libertad, con lo que la autora asume una postura común en el campo migrante: “Freedom, missing in the homeland, was represented as a key factor in the diaspora’s creative existence” (Slobin 35). Ahora bien, la libertad a la que aspira Tsvetaeva no se fundamenta en alinearse con el grupo migrante, sino en poder ubicarse por encima de todo ello, de la política, del pasado cultural ruso, de las presiones maternas y hasta de la muerte misma : “Tsvetaeva remains a verbal utopian who believed that language supersedes both history and ideology” (72) .

Su caracterización del poeta como alguien eterno que trasciende la materialidad del sujeto histórico, construida a partir de la figura de Pushkin, no solo le permiten apropiarse de su prestigio para situarse junto a él en la tradición, sino que le posibilitan, además, superar el riesgo de la muerte. La libertad del poeta, que le permite la inmortalidad, lo exime además de tener una responsabilidad histórica con su presente: “what gives the poet eternal life, she appears to say, is that he values his link to the ideal and free dimension of language higher than any form of historical ‘usefulness’”. En este sentido, podemos tomar el tratamiento que hace Tsvetaeva de la figura del poeta como una forma de posicionamiento no solo frente al debate en torno al utilitarismo en el

poema, sino también a la interrogante sobre la supervivencia del poeta y de la tradición ante las condiciones históricas adversas. Frente al riesgo existencial que implican tanto las políticas de censura dentro de la Unión Soviética como el alejamiento de la patria natal en el exilio, Tsvetaeva presenta la inmortalidad del poeta como una característica esencial e inevitable. Así, aunque su contemporaneidad presente una serie de condiciones adversas, entre ellas la falta de reconocimiento o el suicidio de sus pares, su condición de poeta le asegura un lugar en la eternidad: “the poet’s unconditional striving for freedom seems instead to extend to her own freedom, as a poet, in relation to the great contemporary myth of the poet’s death. This was a myth that made her own life appear predetermined to some extent, subordinated to a narrative over which she herself had no control” (Grelz 153).

Pero la apropiación que hace Tsvetaeva de una figura canónica como Pushkin se torna más significativa si se considera el escenario de disputa entre migrantes y soviéticos con respecto al valor que guarda Pushkin en la historia y tradición literaria nacionales: “Pushkin remained “the golden mean” and “our all” for the émigré writers. And here, the competition between the diaspora and Soviet literary politics comes to the fore”. Así, unos y otros sacralizan la figura de Pushkin, particularmente alrededor del aniversario de su muerte, cuya conmemoración motiva la publicación de *Mi Pushkin*. Mientras que en los círculos migrantes se eleva a Turguenev, por su cercanía con el mundo europeo, como heredero legítimo del poeta, en la Unión Soviética este papel corresponde a Maxim Gorki: “The irony of the Pushkin standard-bearing is that this was played out in the USSR as well, where Gorky was the contender as the heir to Pushkin” (Slobin 147). Tsvetaeva, sin embargo, asume una postura distinta de ambos al presentarse a sí misma, junto a todos los demás poetas, como herederos legítimos de

Pushkin. Al caracterizarlo como a la vez eternizado y vivo en el presente, Tsvetaeva coincide con el tratamiento que se le dió a la figura del poeta en la conmemoración de su muerte dentro de la Unión Soviética, donde se le presentaba a la vez como un monumento del pasado y alguien que acompañaba las transformaciones del presente: “Rather, the dual substance of the living statue—at once deathless and eternal, temporal and alive—is shared by his people: the ‘ever-young’ tribe of battle-hardened socialist builders. Each recognizes the other in himself” (Brooks 76). En lo que difiere Tsvetaeva del tratamiento estalinista de Pushkin es en que, al decir de él que responde solo a los criterios de un plano superior a la realidad material, su presencia eterna no se dá acompañando a las masas sino sólo a los demás poetas, recordando la división entre “los eternos actores de la lírica pushkiniana: el poeta y la gentuza” (Tsvetaeva *Mi Pushkin* 2), con la cual refuerza su posicionamiento en favor de la valoración autónoma del arte.

El énfasis en la otredad del poeta, no sólo con respecto a las masas y su tiempo sino también frente a su nacionalidad, al hacer de la herencia africana de Pushkin un rasgo fundamental en su caracterización, implican otro posicionamiento por parte de Tsvetaeva, en este caso opuesta a la cuestión del nacionalismo como refugio ante la experiencia del exilio y a favor de la asimilación de influencias extranjeras y en general de una cultura cosmopolita. La genialidad de Pushkin, para Tsvetaeva, no se remite a su condición de poeta ruso sino de poeta a secas, caracterizado por su creación y no por su nacionalidad, pues el poeta es siempre un extranjero, un “exiliado de la inmortalidad al tiempo”. En este orden de ideas, al mostrar que el poeta está esencialmente aislado incluso en su país natal, Tsvetaeva refleja sus propias condiciones dentro del campo, aislada tanto en términos materiales como simbólicos. Así, la autora se apropia de una figura canónica no solo para posicionarse dentro de su tradición, sino también para

redefinir el rol del poeta en la misma, presentando a Pushkin no como alguien que refleja los valores de la cultura nacional, como pretendían mostrarlo tanto migrantes como soviéticos, sino como un ser cercano a la divinidad que responde exclusivamente al plano superior en donde existe sólo la poesía y no las fronteras ni los límites terrestres.

Por otro lado, es posible identificar un gesto de posicionamiento en la forma misma del texto, en el tratamiento que se le da a la memoria y en el hecho de emplearla como vehículo para presentar la propia subjetividad autorial. En este aspecto, nos encontramos con otra declaración en favor del cosmopolitismo, al acudir a la influencia de autores como Henri Bergson y Marcel Proust en su propia escritura, donde la memoria sirve para traer un mundo perdido hacia el presente, como un relato “que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva” (Arfuch 24). Monika Greenleaf (2009) describe el rechazo que recibe la forma en que Tsvetaeva trata la memoria entre el círculo de poetas migrantes, pues no la utiliza como herramienta para preservar el pasado compartido que se siente perdido tras la revolución y en lugar de ello presenta una reactualización imaginada de sus espacios familiares e íntimos, haciendo uso de la experimentación verbal propia de los desarrollos literarios en su país de acogida pero no dentro de los círculos de migrantes: “A memoir was as often a countermemoir, in a duel over the correct interpretation of the past. A backlash against avant-garde writing, an appetite for a return to the ethical norms, causal logic, and descriptive transparency of Russian realist prose made themselves felt in influential circles of the emigre world of letters”. Así, Tsvetaeva se posiciona con respecto al pasado, en tanto escenario de disputa, rechazando tanto la prerrogativa soviética, que opone a la memoria individual

una historia objetiva, como la prerrogativa migrante, donde se ignora la función productiva de la memoria en nombre de la necesidad de restaurar fielmente el pasado: “That memory writing could be viewed as partisan struggle is amply illustrated by the concerted efforts, both in the Soviet Union and in the diaspora, to disqualify Tsvetaeva's historical voice” (830)

En suma, es posible identificar distintas formas en que Tsvetaeva se posiciona dentro de su campo en torno a las distintas líneas de discusión que surgen del acontecimiento revolucionario y están presentes en el círculo de escritores migrantes. Por un lado, frente a la cuestión de si el arte debería ser autónomo o responder a la realidad histórica y tener algún tipo de utilidad, Tsvetaeva se decide por la primera, declarándose no solo en contra del utilitarismo en el arte, sino incluso ubicando al hecho artístico por encima de la realidad, declarando asimismo la necesidad de libertad en la creación poética. Con su apropiación de Pushkin, se inserta en su tradición literaria, pero, al resignificar la figura del poeta canónico, asume una posición en contra del nacionalismo y a favor de una tradición abierta a las influencias externas. Además, reconoce el riesgo existencial que implican tanto la censura como el exilio, frente a lo cual describe al poeta como alguien inmortal que supera sus limitaciones materiales, incluso la muerte. Por último, estas posturas se ven reflejadas en el uso que hace de la memoria, pues no solo mantiene la experimentación como forma de dar continuidad a la tradición literaria a partir de influencias extranjeras y en contra del conservadurismo migrante, sino que además asegura su propia historicidad, trayendo al presente su propio pasado íntimo.

Por otra parte, se pueden resaltar los modos en que el exilio influye sobre la escritura de las autopoéticas más allá de las posibilidades de posicionamiento en su

campo, al considerar la experiencia del exilio en el sentido de la pérdida, como es caracterizado por Edward Said (1984), al decir que “Exile is an unhealable rift forced between a human being and its native home, between the self, and its true home” (49). En este sentido, es importante tener en cuenta que el estado de marginalidad de Tsvetaeva no se da simplemente en relación con sus pares literarios, sino que el proceso de desterritorialización que implica el exilio, al ser este la pérdida de solidez y morada, influye sobre el modo en que Tsvetaeva se presenta a sí misma como poeta y sobre su forma de concebir la poesía. Así, Tsvetaeva busca trascender su realidad material a través del poema, en la medida en que “the pathos of exile resides in the loss of contact with the solidity and satisfactions of earth” (52).

Ute Stock (2001) resalta los efectos del exilio sobre la obra de Tsvetaeva en *Marina Tsvetaeva: The Concrete and the Metaphoric Discourse of Exile*. Según esta autora, la forma en que la poeta enfrenta las realidades concretas del exilio es a través de su transposición metafórica hacia un sentido general de incertidumbre en torno a lo trascendental: “it is her metaphoric translation of exile into a state of spiritual and psychological distress that conveys more acutely the agony of displacement” (776). En los textos estudiados es posible identificar este sentido general de la pérdida y de la incertidumbre que trae la experiencia del exilio, además de su vínculo con la creación poética. En *Mi Madre y la Música*, la llegada al poema es el resultado de la superación de una condición trágica, entendida como la “insuficiencia en sí”, que le permite, no obstante, “alcanzar a las estrellas”, el poema es aquello que logra brindar certeza espiritual ante el sentido de insuficiencia que le da la vida. Del mismo modo, en *Mi Pushkin*, el poeta es un mediador entre la realidad y el cielo, pero su capacidad de llevar a los elementos a un plano superior es también la conciencia de su caducidad material.

En este caso, el quiebre con el suelo materno es presentado metafóricamente como reconocimiento de que el amor implica siempre una despedida, lo que marca la condición trágica del poeta.

Del mismo modo, en ambos textos el poema se presenta como una forma de contacto con lo divino, de acceso a un plano superior desde donde se supera la condición trágica: “Her conception of the poetic origin therefore comprises both a sense of spiritual certainty, allowing for timeless values, and of primordial wholeness”(768). Así, frente a la conciencia de lo transitorio en el mundo real, Tsvetaeva encuentra en el poema un lugar eterno y estable, “el único elemento del que uno no se despide nunca”, alojado en un plano superior. Asimismo, al definir al poeta como un “exiliado de la inmortalidad al tiempo”, enmarca su propio lugar de origen por fuera de la materialidad. El exilio es descrito como una cuestión esencial para el poeta, que busca acceder a su verdadero hogar a través de la creación, escapando de las limitaciones del mundo. El exilio concreto que vive Tsvetaeva no es otra cosa que la continuación de un exilio primordial, y el retorno al hogar no es posible regresando a Rusia, en tanto “Todo poeta es en esencia un emigrante, aun en Rusia” (Tsvetaeva *El poeta* 48), sino a ese otro plano donde se aloja la poesía: “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’”. (Karlinsky en Kragulj 198)

Por lo tanto, cuando la poeta recurre a las memorias de su infancia para recrear un hogar perdido, en realidad intenta acceder a ese otro plano donde se aloja la poesía y que está presente en la conciencia del niño. La Rusia retratada constituye el espacio liminar entre la eternidad y el tiempo, entre el cielo y la tierra:

Pero en el otro mundo me comprenderán aún mejor que en Rusia. Me comprenderán plenamente. Me enseñarán a mí misma a comprenderme del todo. Rusia es tan sólo el límite extremo de la facultad terrestre de comprender, más allá de este límite está la inconmensurable facultad de comprender de la no-tierra. «Hay un país que es Dios, Rusia limita *con él*», dijo Rilke, que siempre, a lo largo de toda su vida, cuando estaba fuera de Rusia sentía nostalgia de ella. Con este país —Dios— Rusia limita todavía hoy. (Tsvetaeva *El Poeta* 48)

Así pues, las memorias de infancia no buscan recrear a Rusia como lugar concreto sino como puerta de acceso al plano donde existe el poema, lugar desde donde se origina el primer exilio. En cierto sentido, en ambos textos se da cuenta de ese primer exilio, que implica la toma de conciencia de la condición trágica que caracteriza al poeta en el mundo material, a la vez que se demuestra el eterno presente de la infancia contrapuesto con la salida irremediable hacia el mundo de los adultos, donde se vuelve necesaria la poesía: “It thus describes a journey away from what can be regarded as a state of total comprehension and out into a larger context dominated by foreign phenomena” (Grelz 150).

En este orden de ideas, es posible comprender el modo en que la memoria sirve como recurso para la escritura autopoética, en la medida en que el suceso recreado es el exilio primordial del plano de la poesía al de la materialidad. Así, la incertidumbre que produce el exilio concreto de la autora es tratado metafóricamente como pérdida generalizada, cuyo origen puede rastrearse en la temprana infancia. De ese modo, Tsvetaeva reelabora su propia identidad poética desde el recuento de un suceso

traumático, aunque lo que es narrado no es el exilio real sino uno metafórico, de forma que “se produce un proceso unitario que pone en funcionamiento un mecanismo autorreferencial, donde poética y autobiografía confluyen con preeminencia de uno u otro aspecto, según la intención del texto” (Lucifora 58). En este caso, el material autobiográfico sirve como recurso pues refuerza la falta de solidez de la realidad adulta con respecto a la Rusia recreada de su niñez. En la medida en que la infancia es mostrada como un lugar privilegiado y cercano a lo divino, y la entrada a la adultez como un alejamiento de ello, la rememoración de la infancia se convierte en espacio de descubrimiento de la propia poética. El retorno narrativo a Rusia no se da como gesto de preservación ni de nostalgia, sino como recreación del umbral hacia un plano distinto en donde la condición de poeta de Tsvetaeva está garantizada y donde Rusia permanece eternizada, evitando la posibilidad del olvido: “only a person for whom Russia was defined by conventional borders could fear forgetting her” (Slobin 72).

Sintetizando, se puede reconocer la huella que deja la experiencia del exilio sobre la forma como Tsvetaeva aborda sus autopoéticas. La pérdida radical y la falta de certeza con respecto a la realidad son tratadas metafóricamente como falta de certeza espiritual, que se manifiesta en los textos como motivación principal del quehacer poético, ya sea por la conciencia de una “insuficiencia en sí” heredada de su madre, o de que “todo encuentro es a la vez una despedida”, aprendida de Pushkin. Frente al exilio concreto de la autora se ubica un exilio primordial, del cielo a la tierra, que es a la vez condición esencial de todos los poetas. Como poeta, Tsvetaeva no cuenta con un verdadero hogar en el mundo pues su lugar de origen se encuentra en otro plano. De ese modo el poema se convierte en forma de salvación, en forma de retorno al hogar: “Since her vision of exile as the Fall always contained the hope for a future restoration of

paradise, the act of writing acquired existential importance” (Stock 772). Ese “otro plano” es recreado en el ejercicio de la memoria como punto de partida para elaborar la identidad poética; el retorno narrativo a Rusia se dá en la medida en que esta se toma como un umbral, un espacio liminar entre la tierra y el cielo, entre el tiempo y la eternidad, entre la palabra cotidiana y el poema. Así, ante la incertidumbre espiritual y la pérdida del hogar que se dan en el exilio, el poema es presentado como única morada posible.

Por todo lo anterior, es posible proponer un nexo entre la experiencia exílica de la autora y su intención comunicativa dentro de las autopoéticas. Por un lado, el exilio entendido como acontecimiento histórico provocado por la revolución, implica una reestructuración del campo literario en que se ve inmersa Tsvetaeva y por ende de los espacios de posicionamiento disponibles, así como la distribución de poder y el acceso al prestigio literario y la legitimidad. La escritura autopoética implica, entonces, la negociación entre las aspiraciones personales de la autora y las restricciones en el campo producidas por la situación de desplazamiento. Desde las márgenes del campo, Tsvetaeva opta por un posicionamiento igualmente marginal, rechazando las posturas dominantes en cuanto al utilitarismo del arte y la preservación de la tradición, tomando partido, más bien, por la declaración del cosmopolitismo y de la autonomía del ejercicio poético. Su apropiación de una figura como Pushkin es a la vez una declaración de su pertenencia a la tradición como una transgresión frente a la sacralización del poeta hecha tanto por soviéticos como por migrantes. Por otro lado, al entender el exilio como experiencia de desarraigo, es posible identificar los modos en que el gesto autopoético se construye a partir de la noción de la pérdida, presentando al poema como forma de salvación. El hogar perdido, Rusia, es recuperado en la memoria no como lugar físico

sino como lugar simbólico, desde donde la poeta puede acceder con mayor facilidad a ese “otro plano” que presenta como su legítimo lugar de origen y el inicio de su vocación poética.

Así pues, la reconfiguración de las dinámicas de poder y reconocimiento producidas tanto por la revolución como por el desplazamiento migrante, al conducir a Tsvetaeva a ubicarse en una posición periférica dentro del campo, incitan la producción autopoética como gesto de autolegitimación. Tsvetaeva responde a la falta de reconocimiento de sus pares redefiniendo los criterios con los que debería considerarse la legitimidad de su condición de poeta, atribuyéndose un “don divino” y una “inmortalidad” que aseguren su pertenencia al campo y por ende a la tradición, a pesar de la adversidad que condiciona su presente de escritura. El ejercicio autofigurativo responde al hecho de que “preoccupation with the self is a natural response to the exile experience” (Stock 771), en el caso de Tsvetaeva, la preocupación por la propia identidad estará centrada en su reconocimiento como poeta, el modo de aliviar la incertidumbre del mundo es la definición de sí misma dentro del campo, en la medida en que el poema se convierte en su única morada posible. Tsvetaeva afirma que las condiciones desfavorables del exilio, como el desarraigo o el aislamiento, son en realidad las motivaciones de su propio quehacer poético. Así como el poeta no debe regirse bajo las leyes de los hombres y ser siempre un transgresor, la escritura autopoética de Tsvetaeva no pretende acceder a un mejor posicionamiento ni recuperar legitimidad entre sus pares, sino que, por el contrario, reafirma su posición marginal no sólo como positiva, sino incluso deseable.

CONCLUSIONES

Tras enmarcar a *Mi Madre y la Música* y *Mi Pushkin* dentro de la serie textual de las autopoéticas, puede notarse el procedimiento por medio del cual Marina Tsvetaeva presenta su propia subjetividad autoral y hace declaraciones acerca del hecho artístico y de su propia obra. Atribuir una intencionalidad al texto, además, permite inscribir las obras en un contexto de producción específico frente al que reacciona la autora, en este caso, marcado por la experiencia del exilio, el cual implica tanto una experiencia de la pérdida como un reordenamiento interno del campo literario y de su posición dentro del campo de poder. La escritura autopoética es tomada, entonces, como una instancia en donde la autora intenta tener control sobre su posición dentro del campo al construir una autorrepresentación de su yo-lírico y de su obra a través de la escritura de la memoria. Puede evidenciarse, además, como este acto de posicionamiento pretendía, en el caso de Tsvetaeva, atribuir legitimidad a su obra y a su condición de poeta, pero al mismo tiempo reconocer una posición marginal dentro del campo, la cual es justificada y presentada como positiva.

Mi Madre y la Música fue escrita para ser presentada en vivo entre círculos literarios de la migración en un momento donde la censura estalinista había tomado vigor en la Unión Soviética y el conservadurismo era predominante dentro de la comunidad migrante. Allí, Tsvetaeva construye su yo-lírico a partir de la transgresión con respecto a la figura de su madre y lo define desde la predestinación, el acceso a lo divino y la necesidad de salvarse ante una situación trágica. Con esto asegura su condición de poeta, que no depende, según ella, del reconocimiento de sus pares ni de la publicación de sus obras, sino de un destino predeterminado por una realidad superior.

Su escritura se da como respuesta al “ahogo” musical de la madre, por lo que siempre constituye un acto transgresor, y se vincula con la capacidad imaginativa del niño, que no está sometido a las exigencias de un sentido utilitario que tienen las palabras en el mundo de los adultos. Con esto, afirma la necesidad de la libertad en la creación, incluso ante condiciones adversas, como aquellas a las que se ve enfrentada en el exilio.

En cuanto al poema, sitúa su origen en la práctica musical, lo que le funciona como justificación para las elecciones formales de su propia obra, donde la sonoridad es priorizada sobre la gramática. Así, argumenta a favor de la experimentación formal propia del desarrollo vanguardista que se dió en Rusia antes de la revolución y en París, su ciudad de acogida, durante la escritura del texto. Con esto se posiciona en contra del conservadurismo que predomina dentro del círculo migrante, donde la experimentación es rechazada en nombre de la preservación del pasado cultural ruso. Además, el poema se presenta como forma de leer la realidad, ubicando al hecho artístico por encima de las limitaciones terrenales. Verse a través del piano es presentado como ver a través de los versos, al oscurecer el sentido, el poema convierte las palabras en “hechizos” con los cuales es más fácil comprender el mundo. La forma misma del texto puede entenderse, además, como un modo de posicionarse en la disputa por la memoria. A diferencia de sus pares en la migración, Tsvetaeva no busca recrear fielmente el pasado compartido ruso, que se ve amenazado por las políticas soviéticas, sino que busca recrear su conciencia infantil, dando legitimidad al espacio de lo íntimo como lugar de formación de la subjetividad.

Por otra parte, *Mi Pushkin* es escrito como respuesta a un encargo para la conmemoración del centenario de la muerte del poeta, donde existe una disputa por el control de la memoria asociada a él, pues tanto soviéticos como migrantes buscan

establecer un relato donde unos y otros son sus legítimos sucesores. Tsvetaeva, sin embargo, se posiciona en un punto medio, demostrando que todos los poetas, sin marca de nacionalidad ni filiación política, son los legítimos herederos de Pushkin. Sin embargo, presenta a los poetas como una clase aparte de personas, marcados por un exilio primordial que los aísla esencialmente del resto del mundo y les permite ignorar las exigencias de su tiempo al responder a otros criterios, atribuidos a un plano superior y eterno. Con esto, Tsvetaeva justifica su posición marginal como un rasgo necesario para su condición de poeta, a la vez que enfrenta el riesgo existencial de la muerte que se percibió dentro del campo a raíz de la revolución. Así, la esencia real del poeta es presentada por Tsvetaeva como inmortal, con lo que asegura su posición en la historia y la de todos sus pares.

Con respecto al poema, en *Mi Pushkin* Tsvetaeva presenta al hecho artístico como algo superior a la realidad, lo que se refuerza con el privilegio que asigna a la conciencia infantil. capaz de leer correctamente los poemas. Acá, la autora establece los presupuestos estéticos que, según ella, deben regir la lectura poética, donde se privilegia la respuesta sensible a una primera lectura en lugar de interpretaciones más elaboradas. El sentido del poema es dado, no se trata de un enigma que haya que resolver planteando interrogantes. De ese modo, Tsvetaeva se posiciona a favor del llamado “arte por el arte” y en contra de la tendencia dentro de su campo, donde, dadas las circunstancias históricas, se exige del arte algún tipo de utilidad, ya sea revolucionaria o contrarrevolucionaria. Además, presenta al poema como la posibilidad de llevar los objetos a una dimensión superior donde permanecen en sus formas ideales, como palabra poética, superando su inevitable caducidad. Así, Tsvetaeva construye su morada en el poema, con lo que responde a la sensación de pérdida e incertidumbre espiritual

que produce la experiencia del exilio. El retorno a Rusia a través de la memoria no busca recrear los valores nacionales, sino presentar a esta como un umbral entre la tierra y el cielo, describiendo un exilio primordial que sufren todos los poetas y que le permite justificar su situación en el exilio concreto.

Sintetizando, es posible evidenciar los modos en que la experiencia de la revolución y el exilio, como acontecimientos colectivos, implican un reordenamiento de los valores con los cuales se asigna legitimidad y reconocimiento dentro del campo literario, y, en el caso concreto de Tsvetaeva, la pérdida de certidumbre espiritual y de un lugar fijo como morada, lo que motiva la voluntad de asegurar su condición de poeta y su lugar dentro de la historia. Así, cuando la revolución conduce a la generalidad del campo literario ruso a valorar el hecho artístico en función de su contribución al momento histórico, Tsvetaeva busca desmarcarse de esta noción y presentar una idea del arte como algo que no solo se encuentra por encima de la realidad sino que incluso permite superarla. Además, teniendo en cuenta el riesgo que implica el hecho de la censura y la falta de publicaciones, la aparición de una escritura autopoética no solo puede tomarse como la presentación de una “máscara” con la cual posicionarse dentro del campo, sino también como un ejercicio por medio del cual asegurar su condición de poeta, en tanto alguien dotado de una esencia inmortal al igual que Pushkin, cuya obra debe sobrevivir a las condiciones del presente.

Las *escrituras del yo* brindan espacios propicios para estudiar los mecanismos por medio de los cuales alguien textualiza su propia subjetividad, convirtiéndola en lenguaje como modo de autorrepresentación. La particularidad de las autopoéticas reside en el hecho de que ese ejercicio se dá por parte de un escritor en su calidad de poeta, o de autor, por lo que el proceso de elaboración narrativa de la subjetividad se ve

atravesado por las condiciones del campo literario en que se inscribe y por las aspiraciones personales que se tienen con respecto a él. Debido al hecho de que Tsvetaeva procura presentarse a sí misma como poeta antes que como persona, aludiendo a una falta de separación entre ambas, pueden considerarse, además de los textos estudiados, otras instancias de su escritura que entran en el llamado “espacio autopoético”. Además de sus memorias de infancia, donde el vínculo entre la mirada del niño y la mirada del artista favorece la formulación de presupuestos estéticos, una cantidad considerable de índices autorreferenciales referidos al hecho artístico pueden hallarse en sus cartas, diarios y conferencias, por lo que su rastreo puede favorecer un acercamiento a la autora en distintos contextos de enunciación, para poder determinar la evolución de sus posicionamientos dentro del campo antes, durante y después del momento de la migración.

En cuanto a los textos estudiados, cabe resaltar su aporte al entendimiento de la relación que guarda la memoria y la elaboración identitaria dentro del espacio autopoético. El uso particular de la memoria que hace Tsvetaeva la sitúa como herramienta para la justificación de su condición de poeta. El hecho de que se remita a la infancia no es accidental, para ella, la vocación poética tiene como punto de partida un hecho que se presenta como traumático, el exilio de la inmortalidad al tiempo, que, de alguna forma, se parece a la entrada del niño, para quien “solo existe el ahora”, al mundo de los adultos, donde aparece la conciencia de la caducidad de los elementos. Así, la experiencia del exilio concreta no es traída al presente a través de la memoria sino su forma metafórica, es decir, la pérdida de certeza espiritual que implica la salida de la infancia. El objetivo de Tsvetaeva no es volver a la patria perdida a través de la memoria, sino recrear en el presente la conciencia infantil del umbral entre el cielo y la

tierra, entre aquel plano ideal donde se halla la poesía y el plano terrenal donde el encuentro con todos los elementos es a la vez su despedida. Así, vemos como en la escritura autopoética de Tsvetaeva, la memoria sirve para justificar la conciencia artística en el presente, en tanto es capaz de recrear la conciencia infantil de donde surge.

Está claro que, aunque muchos de los presupuestos estéticos expuestos por Tsvetaeva tanto en *Mi Pushkin* como en *Mi Madre y la Música* pueden ser entendidos como la contraparte de su obra literaria, sirviendo como clave interpretativa para ella, el estudio de los textos en tanto autopoéticas nos acerca más a la autora que a su obra. Al atribuir una intencionalidad en la escritura, podemos reconocer elementos del contexto en el que se inscribe y de las aspiraciones personales que tiene dentro de su campo. Sin embargo, no hay que despreciar el hecho de que la función autor, en tanto principio de clasificación, sirve para dar coherencia a una serie de textos producidos por una misma persona. En este sentido, tanto aquello que Tsvetaeva dice de sí misma, como aquello que dijeron sus contemporáneos y lo que decimos hoy en día sus lectores y críticos, influye en el momento de la recepción de sus obras. Así, al dilucidar los actos de posicionamiento que pretendía la autora a través de la escritura autopoética, se contribuye a la construcción de una imagen de autor que enriquece la lectura de su obra poética, aunque no deba ser tomada como forma privilegiada de interpretación.

Karin Grell, al hacer un recuento del paso que tuvo Tsvetaeva de la poesía en verso hacia la prosa, recalca la importancia que tenía para ella considerar la escritura prosaica como un ejercicio poético: “A poet's prose differs in essential aspects from a non-poet's relationship to the text; every single word is weighed, and this kind of prose can best be compared to a narrative poem” (65). En este sentido, las autopoéticas

deberían ser consideradas bajo los presupuestos con los que Tsvetaeva se refiere a la naturaleza del poema. Consciente de que en el mundo real es inevitable la despedida, el poema es descrito como “el único elemento del que uno no se despide nunca”, pues permite llevar a los objetos a una dimensión ideal donde, al existir como palabras, pueden vivir eternamente. Aquí la memoria construye un presente inmune al paso del tiempo; su condición de poeta y los presupuestos de su obra, al configurarse dentro de la escritura autopoética, logran asegurarse frente a la muerte. Del mismo modo en que Tsvetaeva, al verse a través de la negrura del piano, descubre su propio rostro, al construir su propia identidad a través del texto, al verse a sí misma a través de las palabras, Tsvetaeva se transporta a ese otro plano, al lugar de lo inmortal, se vuelve ella misma poema.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Arriazu, Eugenio López. "¡ Amor! ¡ Amor! En los calambres y en la tumba". Mi Pushkin de M. Tsvietáieva." *VII Jornadas de Creación y crítica literaria*. 2021.

Aullón de Haro, Pedro. "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros." (2005).

Bourdieu, Pierre. "Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario." (1995).

Burgin, Diana L. "Tsvetaeva's Three Pushkins". *Two Hundred Years of Pushkin, Volume I*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2003.
https://doi.org/10.1163/9789004483903_010 Web.

Brooks Platt, Jonathan. *Greetings, Pushkin!: Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard*. University of Pittsburgh Press, 2016.

Bubnova, Tatiana. "El falsete del tiempo: Marina Tsvetáieva." *Acta poética* 28.1-2 (2007): 281-305.

Carosella, Soledad Elina. "La infancia como heterotopía." *I Encuentro Nacional sobre Utopías y sus Derivas*. 2021.

Ciepiela, Catherine. "The Demanding Woman Poet: On Resisting Marina Tsvetaeva." *PMLA* 111.3 (1996): 421-434.

Cixous, Hélène. "Poetry, Passion, and History: Marina Tsvetayeva." *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, edited by Verena Andermatt Conley, NED-New edition, vol. 77, University of Minnesota Press, 1991, pp. 110–52. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttcs5.8>. Accessed 15 Sept. 2023.

Cuevas Gómez, Paola Andrea. *El viaje y los objetos en la obra poética de Marina Tsvietáieva*. Diss. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2022.

Feiler, Lily. *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*. Duke University Press, 1994.

Forrester, Sibelan. "The Poet as Pretender: Poetic Legitimacy in Tsvetaeva." *The Slavic and East European Journal* (2008): 37-53.

Ganitsky Baptiste, Tania. *Orfeo perdió a Eurídice antes de la boda*. Diss. Uniandes, 2013.

Greenleaf, Monika. "Laughter, Music, and Memory at the Moment of Danger: Tsvetaeva's Mother and Music in Light of Modernist Memory Practices." *Slavic Review* 68.4 (2009): 825-847.

Grelz, Karin. *Beyond the noise of time: readings of Marina Tsvetaeva's memories of childhood*. Diss. Almqvist och Wiksell International, 2004.

Jirku, Brigitte, y Begoña Pozo Sánchez. "Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción." (2011).

Kragulj, Ljiljana. *El desplazamiento y la fragmentación del yo poético en las poesías de Charlotte Mew, Karin Boye y Marina Tsvietáieva*. Universitat Autònoma de Barcelona,, 2015.

Lucifora, María Clara. *Máscaras autorales: Análisis de autopoéticas*. Argentina: EUDEM - Universidad Nacional de Mar del Plata, 2020.

Meizoz, Jérôme. "De Regreso al Autor." *Posturas Literarias*, Trad. Juan Zapata, 2015, pp. 25–37.

Pilling, John. "Life and the Poet: Marina Tsvetaeva." *PN Review* 8.1 (1981): 28.

Ponomareff, Constantin V. "Marina Tsvetaeva's Mystic Path." *One Less Hope*. Brill, 2006. 35-56.

Reina, José. "Prólogo: Yo Digo La Verdad" *Antología. 100 Poemas*, por Marina Tsvetaeva, Visor Libros, 1997.

Romano, Marcela. "De las Poéticas a las "artes poéticas": un recorrido posible." (2017)

Said, Edward . "The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile." *Harper's magazine* 269.1612 (1984): 49-55.

Sibilia, Paula. "Yo autor y el culto a la personalidad." *La intimidad como espectáculo* (2008). 169-219

Slobin, Greta. *Russians Abroad: Literary and cultural politics of diaspora (1919–1939)*. Academic Studies Press, 2013.

Stock, Ute. "Marina Tsvetaeva: The Concrete and the Metaphoric Discourse of Exile." *Modern Language Review*, vol. 96, no. 3, July 2001, pp. 762–77. EBSCOhost, <https://doi-org.consultaremota.upb.edu.co/10.2307/3736745>.

Todorov, Tzvetan. *El triunfo del artista*. Galaxia Gutenberg, 2017.

Tsvietáieva, Marina, *Mi Pushkin*. Trad. Irina Bogdashevski. Santiago Arcos, editor, 2003.

Tsvetaeva, Marina “Mi Madre y la Música.” *El diablo* Trad. Selma Ancira. Anagrama, 1991

Tsvietáieva, Marina, *El poeta y el tiempo*. trad Selma Ancira. Anagrama, 1990.

Wachtel, Andrew. *The battle for childhood: Creation of a Russian myth*. Stanford University Press, 1990.

Zilotina, Tatiana. *Narcissistic tendencies in the representations of motherhood in Marina Tsvetaeva's poetry and prose*. University of Virginia, 2002.