

La voz del centauro

La obra ensayística de Joseph Brodsky

Autor:

Alonso, Diego Fernando

Tutor:

Cella, Susana

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título

Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Maestría en Lenguas y Literaturas Comparadas

La voz del centauro: la obra ensayística de Joseph Brodsky.

Profesor y Licenciado en Letras (UBA) Diego Fernando Alonso
Director: Dra. Susana Cella (UBA)
Co- Director: Dr. Omar Lobos (UBA)

Índice:

Introducción	3
1. A Poet and Prose	8
1.1 Essay - Проза	8
1.2 The continuation of poetry by other means	37
2. Literatura y Política	67
2.1 Deshielo	67
2.2 El arte del distanciamiento	75
2.3 La conexión inglesa	97
3. Literatura y Biografía	142
3.1 Кентавр	142
3.2 Altra Ego	167
Conclusiones	177
Bibliografía	184

Introducción:

A loyal subject to these second-rate years,
I proudly admit that my finest ideas
are second-rate, and may the future take them
as trophies of my struggle against suffocation.¹

I sit by the Window
Joseph Brodsky

La obra ensayística de Brodsky está mayoritariamente escrita en inglés: de los 60 ensayos incluidos en la edición en 7 tomos de sus obras completas en ruso *Сочинения Иосифа Бродского (1997-2001)* solamente 17 ensayos, artículos y notas fueron originalmente escritos en esa lengua.

Brodsky hizo sus primeras incursiones en el género del ensayo poco después de su emigración forzada en 1972. Escribió sus primeros ensayos en ruso, pero pronto cambió al inglés y se convirtió en un colaborador habitual de la *New York Review of Books*, *Partisan Review* y el *Times Literary Supplement*.

Desde 1977, año en que se convirtió en ciudadano americano, Brodsky escribió la práctica totalidad de su obra en prosa en inglés. Ésta comprende un centenar de reseñas, introducciones, conferencias, artículos críticos ocasionales, contribuciones a conferencias, llamamientos y cartas, en revistas y periódicos ingleses y estadounidenses. Algunos de sus mejores ensayos se basan en sus conferencias y seminarios, otros son estudios introductorios o prólogos con análisis minuciosamente detallados de autores como W.H.Auden, Robert Frost, Rainer Maria Rilke y Thomas Hardy. Sus ensayos literarios sobre autores rusos del siglo XX (Tsvietáieva, Ajmátova, Mandelshtam, Platónov) impresionaron particularmente a los críticos occidentales y habilitaron la difusión de las obras de estos autores, entonces prácticamente desconocidos fuera de la Unión Soviética. Sin embargo, Brodsky no se limitó a escribir solo ensayos literarios.

¹ Un súbdito leal a estos años de segunda clase./Admito con orgullo que mis mejores ideas/ son de segunda clase, y que el futuro los lleve/ como trofeos de mi lucha contra la sofocación. (mi traducción)

Este trabajo de tesis buscará demostrar a partir de un análisis contrastivo y comparatístico como los ensayos de Brodsky son ante todo un espacio de definición y posicionamiento estético-ético con una consciente articulación sobre su identidad entre dos culturas, entre dos tradiciones y dos lenguas. Al mismo tiempo, los ensayos conforman la síntesis de una poética y una metafísica sobre la superioridad del lenguaje literario; sobre el exilio y el lugar del poeta en ese espacio de resistencia y *отстранение*, (extrañamiento) (Shklovksi, 1972); ese *mitten drinnen* (entre medio) como lugar de fricción del que hablaba Tsvetáieva: contrapunto entre los accidentes de la biografía y la obra más allá de las contingencias histórico-políticas.

En gran parte, los ensayos suponen asimismo una continuación de la tradición didáctica rusa de crear al lector apropiado: un interlocutor, un cómplice. Como escribió en uno de sus minuciosos ensayos sobre Tsvetáieva, escritos originalmente en ruso: *Об одном стихотворении* (1981) traducido al inglés por Barry Rubin como *Footnote to a Poem*:

Распространенное убеждение, что поэт всегда пишет для кого-то, справедливо только наполовину и чревато многими недоразумениями. Лучше других на вопрос "Для кого вы пишете?" ответил Игорь Стравинский: "Для себя и для гипотетического alter ego". Сознательно или бессознательно всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поисками идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, но к пониманию.² (Бродский, 2001: 144)

Su obra publicada en inglés consta de tres libros en prosa: *Less than One* (Menos que uno, 1986), *Watermark* (Marca de agua, 1989) un extenso ensayo poético sobre la ciudad de Venecia y *On Grief and Reason* (Del dolor y la razón, 1995). El presente trabajo se enfocará principalmente en el análisis de este material.

En cuanto a la producción poética de Brodsky, tanto en ruso como en inglés, solo se trabajará de manera restringida para iluminar o constatar similitudes y continuidades con sus textos en prosa y asimismo marcar algunas particularidades en torno a los ejercicios de auto-traducción realizados por el autor. Para ello se tomará

² La creencia común de que un poeta siempre escribe para alguien es cierta sólo a medias y está llena de muchos malentendidos. La mejor respuesta a la pregunta "¿Para quién escribe?", la dio Igor Stravinsky. "para mí mismo y para un hipotético alter ego". Consciente o inconscientemente, todos los poetas a lo largo de su carrera están buscando al lector perfecto, este alter ego, porque el poeta no busca el reconocimiento, sino la comprensión. (mi traducción)

como referencia, la ya mencionada edición de sus obras completas en ruso y la edición de *Collected Poems in English* (2000).

Este recorte se debe, en concreto, a la dificultad que presenta el abordaje en extenso de la obra bilingüe en verso del autor y al hecho de que la traducción de su poesía, en el caso de Brodsky: la auto-traducción, posee problemáticas específicas que tienen que ver con las concepciones del propio autor, bastante idiosincráticas, con respecto a la traducción; a tal punto que los límites entre los términos original y traducción se vuelven borrosos.

En varias entrevistas, Brodsky solía reconocer que su decisión inicial de escribir sus ensayos exclusivamente en inglés para publicaciones americanas había sido netamente práctica; de esta manera no tenía necesidad de gastar tiempo y esfuerzo en la traducción. Así, de forma gradual, pensar en dos lenguas se volvió un hábito. En acuerdo con Edward Sapir (Sapir, 1921) Brodsky creía que la estructura gramatical de la lengua, determina en gran parte la percepción del mundo.

Eventualmente, lo que en un principio fue una necesidad práctica se transformó en una enorme ventaja y en una oportunidad para expandir los límites de esa percepción más allá de las fronteras idiomáticas:

“When you have those two languages – an analytic one like English and a synthetic, very sensual thing like Russian... you get an almost psychotic sense of humanity that permeates nearly everything”³. (Brodsky citato por Hafrey, 1983: 3)

Este laboratorio de la traducción constituyó un aprendizaje que llevó a que eventualmente Brodsky llegara a dominar su lengua de elección y desarrollara una maestría estilística exquisita en sus ensayos; de tal manera que la reputación de Brodsky en inglés es eminentemente como ensayista; mientras que su reconocimiento como genio poético se mantiene firme sin objeciones solo en ruso. Esta característica ha motivado suspicacias acerca de la existencia de dos autores (Joseph Brodsky/ Иосиф Бродский en su versión inglesa o americana y rusa respectivamente) que más allá de pecar de biografismo se nutren de un aspecto continuamente tematizado por Brodsky en su obra y que hace a la construcción de la fábula biográfica.

³ Cuando tienes esos dos idiomas - uno analítico como el inglés y otro sintético, muy sensual como el ruso.... tienes un sentido casi psicótico de la humanidad que impregna casi todo. (mi traducción)

Tanto en su poesía como en sus textos en prosa Brodsky suele aludir a este desdoblamiento de su identidad a través de metáforas y juegos de palabras. En sí misma, la metáfora es para Brodsky toda una composición en miniatura.

Una de las metáforas más polisémicas elaboradas por el autor para sintetizar su experiencia vital es la del “Centaur/Кентавр”. Este constructo surge asimismo por efecto de la paranomasia y del principio de ensamblado de neologismos en la combinación del ruso con el inglés. Puede considerarse como ejemplo el neologismo: “knightmare”, acuñado por Brodsky en su poesía. Esta asociación de significantes: “knight” (caballero) - “mare” (yegua) que también alude a “nightmare/pesadilla” es una monstruosa combinación entre ser humano y caballo, entre femenino y masculino que es en sí misma un centauro bilingüe y transcultural. Brodsky solía asociar su parte rusa al género femenino y su parte inglesa, más dominante, con el género masculino.

Desde el punto de vista biográfico esta metáfora es realmente productiva. En varios de sus poemas y especialmente en el ensayo *Collector's Item* (1995) Brodsky se representa a sí mismo como un centauro. Incluso en varios de sus papeles Brodsky tenía la costumbre de garabatear y dibujarse como un centauro, aunque a diferencia de la imagen mitológica tradicional donde la parte humana se representa a partir de la cintura; el centauro brodskiano es cabeza humana y cuerpo de caballo. La desproporción, es claro, refleja su parte rusa y su parte inglesa de manera desigual.

Por otra parte, esta representación fracturada será asimismo motivo de conflicto en relación con sus definiciones políticas y su posicionamiento en el campo intelectual de fuerzas que conformaron el escenario complejo de los años finales de la Guerra Fría. Así, por ejemplo, en su conferencia ante el otorgamiento del Premio Nobel en 1987 Brodsky desarrollará una idea a partir de un concepto tomado del poeta ruso Baratynsky (1800-1844) sobre que el ser humano sea escritor o lector debe adquirir y definir su propia identidad. Esta adquisición de su propio “*uncommon visage*” sin imposición o prescripción es donde el significado de la existencia humana debería residir, es decir: en su singularidad (Brodsky, 1995: 46)

Existen numerosas comparaciones de la obra ensayística de Brodsky con la de otros autores tanto en la tradición rusa como inglesa o americana. Aunque lo cierto es que para la crítica occidental Brodsky fue ante todo un ensayista, literato y polemista político en términos de la tradición en inglés antes que en ruso. Ciertamente, desde su

llegada a Estados Unidos intervino en varias polémicas, y rara vez rechazaba un tema que llegaba a intrigarle. Esto ciertamente fue deliberado; no obstante, Brodsky trató siempre, a través de sus ensayos en inglés, de solidificar su posición como poeta en Occidente.

Su posición política, por otra parte, en la interpretación de la historia de Rusia, estuvo claramente del lado de los Occidentalistas, de Chaadaev a Fedotov. Si bien, por principio se opuso siempre al Comunismo, su evaluación crítica del Capitalismo se apoyó igualmente en un sentido ético personal marcado por una posición liberal individualista que consideraba a la libertad como un valor absoluto. Sin embargo, este enfoque, se basó siempre en la psicología individual y en la estética antes que en una posición fuertemente política.

Capítulo 1. A Poet and Prose:

Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.¹

Friedrich Nietzsche

Essay - Проза

Toda aproximación a la obra de Joseph Brodsky / Иосиф Бродский se ve atravesada por consideraciones referentes al cruce de dos tradiciones culturales, literarias e idiomáticas. En este sentido es que se vuelve necesario atender algunas particularidades en relación al género ensayo.

En principio, cabe destacar que las ediciones de sus obras en inglés: *Less than One* (1986) y *On Grief and Reason* (1995) son presentadas como compilaciones de sus *Selected Essays*, aun cuando esta selección contiene algunos textos que podrían corresponder a otros géneros discursivos como: la carta, el diario de viaje, la clase o conferencia y el artículo periodístico.

Por su parte, la edición de sus obras completas en ruso *Сочинения Иосифа Бродского (1997-2001)* agrupa todos estos textos simplemente bajo la categoría de *проза* (prosa). No obstante, en su concreta definición genérica muchos de estos textos también son considerados por la crítica en ruso como *эссе* (ensayo).

La totalidad de estos ensayos reunidos tiene su versión en ruso y en inglés; aunque una amplia mayoría fueron escritos inicialmente en inglés y publicados en suplementos literarios como *The New York Review of Books*, *Partisan Review* y el *Times Literary Supplement*.

En cuanto a *Watermark* (1989) la historia de su publicación es mucho más compleja. El texto está originalmente escrito en inglés, pero fue publicado por primera vez en una traducción italiana por Gilberto Forti, traductor permanente de la obra de Brodsky al italiano (coincidentalmente también traductor de W. H. Auden).

¹ Tenemos el arte para no perecer en la verdad. (mi traducción)

Esta primera edición se publicó en diciembre de 1989 con el título en italiano *Fondamenta degli Incurabili*², ya que había sido encargada un mes antes por el Consorzio Venezia Nuova que regularmente comisionaba una obra de arte para celebrar la Navidad en la ciudad: una pintura, una escultura o en este caso: un ensayo.

Su publicación en inglés se realizó, en primera instancia en extractos bajo el título *In the Light of Venice* en *The New York Review of Books* (Vol. 49, No. 11, 11 de junio de 1992. PP 30-32). Posteriormente, ese mismo año, se realizó la publicación como una edición separada, ampliada y revisada en los Estados Unidos y el Reino Unido con su título definitivo en inglés *Watermark*³. El texto fue traído a Moscú en una versión mecanografiada por Anatoly Nayman y apareció en su traducción al ruso por Grigory Dashevsky con el nombre de *Набережная неисцелимых*⁴ en la revista *Октябрь* (Octubre) (No 4. Junio de 1992. PP. 179-205). En el archivo neoyorquino del poeta quedó constancia, no obstante, de que Brodsky planeaba incluir este ensayo en la edición de *On Grief and Reason* del año 95.

Según asegura Lev Loseff en la biografía literaria escrita sobre el autor: *Joseph Brodsky: a literary life*. (2006) para los lectores rusos y americanos esta obra fue recibida como un texto puramente poético, no obstante no presentar en su edición ninguna especificación genérica. Sin embargo, tanto en reseñas como en artículos críticos el texto es clasificado en inglés como un *essay* o *book-length essay* y en ruso como *автобиографическим эссе* (ensayo autobiográfico).

En su origen, tanto la palabra rusa *эссе* como su equivalente en inglés *essay* son transliteraciones del término francés *essai* acuñado por Michel de Montaigne tras la publicación de sus *Essais* en 1580. Etimológicamente la palabra deriva en francés antiguo (siglos IX a XIV) del verbo *essayer*, que se toma del *exagium* (pesaje) del latín tardío. Concretamente supone la idea de “prueba” o “intento”.

Este término es utilizado por la mayoría de las obras de referencia en ruso para definir un texto en prosa de extensión irregular y composición libre que supone impresiones y consideraciones del autor en relación a un tema determinado. En el

² Brodskij, Iosif (1989) *Fondamenta degli Incurabili*, tr. Gilberto Forti. Venecia: Consorzio Venezia nuova.

³ Brodsky, Joseph (1992) *Watermark*. New York: Farrar, Straus y Giroux; London: Hamish Hamilton.

⁴ *Набережная*: *Fondamenta* en italiano, *Waterfront* en inglés, es una calle costera que bordea los canales de Venecia. En la obra de Brodsky alude al Ospedale degli Incurabili (Hospital de los incurables) un gran edificio hospitalario del siglo XVI situado en la Fondamenta delle Zattere, en la localidad de Dorsoduro, en Venecia. Hoy en día está ocupado por la Accademia di Belle Arti di Venezia.

diccionario enciclopédico *Культура русской речи*⁵ (Cultura del habla rusa), por ejemplo, se lo define de la siguiente manera:

Жанр глубоко персонифицированной журналистики, сочетающий подчёркнуто индивидуальную позицию автора с ее изложением, ориентированным на массовую аудиторию. Основой жанра является философское, публицистическое начало и свободная манера повествования. Эссе относится к жанрам с нестрогими заданными характеристиками⁶.

Por su parte el término *проза* resulta mucho más amplio y general y básicamente se lo diferencia de *стихотворение* (poema) o *стих* (verso: tomado del griego ó *στίχο*, como fila o estructura) por no poseer una métrica o cadencia determinada.

Algunas obras de referencia sobre el ensayo en inglés como *The Encyclopedia of the Essay* (1997) editada por Tracy Chevalier o *The Oxford Book of Essays* (1991) de John Gross caracterizan al ensayo asimismo con cierta vaguedad y en relación a su espontaneidad o falta de sistematicidad. En el prefacio a la *Encyclopedia* y en su propio libro *The Observing Self: Rediscovering the Essay* (1988) Graham Good define el ensayo en términos de su funcionalidad ubicándolo “on the margins of science, as a vehicle either for unorthodox speculations or for communicating some of science’s results to a non-specialist audience”⁷. (Good, 1997: xxx).

A pesar de existir una amplia variación y clasificación en su forma y estilo, Good considera que algunas características son recurrentes y estas pueden permitir circunscribir la especificidad del ensayo sin que eso alcance, en definitiva, a definirlo de manera rígida. De esta manera, dice:

Generally it is used of nonfictional prose texts of between one and about 50 pages, though in some cases book-length works are also called essays. The term also frequently connotes a certain quality of approach to a topic, variously characterized as provisional and exploratory, rather than systematic and definitive. The essay can be contrasted with the

⁵ *Культура русской речи*. (2011) Энциклопедический словарь-справочник. 3-е издание, стереотипное. Л.Ю. Иванов, А.П. Сковородников, Е.Н. Ширяев и др. Москва: Флинта. С. 786. P. 840.

⁶ Género periodístico profundamente personalizado, que combina la posición individual del autor con su presentación centrada en la audiencia masiva. La base del género es un enfoque filosófico, periodístico y de narración libre. Los ensayos se refieren a géneros con características no estrictamente definidas. (mi traducción)

⁷ Se ubica en los márgenes de la ciencia, como vehículo tanto para especulaciones no ortodoxas como para comunicar algunos resultados científicos a un público no especializado (mi traducción)

academic article, which is usually a contribution to a recognized discipline and to a collaborative inquiry, previous inquiries being taken account of by means of quotations and footnotes. The essay tends to be personal rather than collaborative in its approach, and usually lacks this kind of scholarly apparatus. The essayist's authority is not based on formal credentials or academic expertise, but on his or her personality as reflected in the style of writing. Persuasiveness is based on distinctiveness of style rather than on the use of an accepted professional or technical vocabulary⁸. (Good, 1997: xxx).

La *Enciclopedia* reúne de esta manera información sobre la producción ensayística de autores como: T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Thomas Mann, Paul Valéry, W.H. Auden, Susan Sontag y George Orwell entre muchos otros; e incluye autores rusos como Alexander Pushkin, Alexander Herzen, Iván Turguenev, Lev Shestov, Víktor Shklovski y por supuesto Joseph Brodsky. Básicamente esta obra de referencia recompone un mapa histórico desde Montaigne hasta la actualidad.

Good, (Good, 1988) además, destaca la amplitud dada por los distintos autores del género en cuanto a la liberalidad en la elección del tema y la singularidad de su enfoque subjetivo. Como ejemplos, se mencionan los casos de autores como Robert Louis Stevenson o George Orwell que escribieron ensayos sobre temas de la literatura popular o trivial como *penny dreadful*, *pulp fiction* o *comics*⁹ mucho antes de que estos sub-géneros fueran tenidos en cuenta por estudios académicos más serios. Desde el ámbito de la teoría literaria, señala el hecho de que ensayos informales y especulativos como los de T. S. Eliot: *Tradition and the Individual Talent* (1919) o *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) de W. Benjamin hayan adquirido con el tiempo estatus canónico. En el mismo sentido, desde la filosofía cita también algunos casos como el de Heidegger, por ejemplo, que pasó de la filosofía sistemática a escritos cortos de carácter ensayístico poético para una aproximación a la obra de Hölderlin y Rilke; y el caso de Nietzsche quien

⁸ Generalmente son utilizados por textos en prosa de no-ficción de entre una y 50 páginas, aunque en algunos casos las obras con la extensión de libros también se denominan ensayos. El término también connota con frecuencia una cierta calidad de enfoque de un tema, caracterizado de manera diversa como provisional y exploratorio, en lugar de sistemático y definitivo. El ensayo se puede contrastar con el artículo académico, que suele ser una contribución a una disciplina reconocida y a una investigación colaborativa, teniendo en cuenta las investigaciones previas mediante citas y notas a pie de página. El ensayo tiende a ser personal más que colaborativo en su enfoque, y por lo general carece de este tipo de andamiaje académico. La autoridad del ensayista no se basa en credenciales formales o experiencia académica, sino en su personalidad reflejada en el estilo de escritura. La persuasión se basa en el carácter distintivo del estilo y no en el uso de un vocabulario profesional o técnico aceptado. (mi traducción)

⁹ *Boys' Weeklies* (1940) es un ejemplo de ensayo donde Orwell analiza las publicaciones semanales para niños. Incluido en: *Inside the Whale and Other Essays*. UK: Victor Gollancz Ltd.

desarrolló su propio estilo aforístico que, aún apartándose intencionalmente de la academia, se volvió influyente para los estudios teórico-literarios.

Si bien históricamente el ensayo se estableció en principio con mayor fuerza en Francia a partir de Montaigne y en Inglaterra a partir de Bacon, las teorizaciones más rigurosas sobre el género surgieron del ámbito cultural germánico. Como ejemplo, pueden citarse las obras de Georg Lukács: *Über Wesen und Form des Essay*. (*Sobre el ser y forma del ensayo*) (1910) Max Bense: *Der Essay und seine Prosa* (El ensayo y su prosa) (1947) y Theodor Adorno: *Der Essay als Form* (*El ensayo como forma*) (1958).

El análisis de Lukács (Lukács, 1910) aparece en forma de carta a su amigo Leo Popper y sirve de prólogo a la colección de ensayos del propio Lukács publicados en *Die Seele und die Formen* (El alma y las formas) en el año 1911. Este texto introductorio puede considerarse en sí mismo un meta-ensayo epistolar de estilo dialógico con todas las características especulativas que Lukács busca destacar como parte constitutiva del género. En sí mismo el texto es la exposición del procedimiento característico del ensayo, ya que plantea las mismas cuestiones vitales bajo la forma de la interrogación crítica “Doch als Frage nur; denn die Antwort bringt auch hier keine „Lösung“¹⁰.(Lukács, 1972: 34)

Ya desde los primeros párrafos, Lukács se preocupa por el principio de uniformidad o “Einheit” (unidad) de la forma de los ensayos presentados en su libro. Esta actitud dubitativa plantea, asimismo, la pertinencia y el valor del ensayo como vehículo para el análisis histórico-literario; pero sobre todo intenta definir su lugar formal en el límite entre la ciencia y el arte. Escribe Lukács:

Mein Freund!

Die Essays, die für dieses Buch bestimmt sind, liegen vor mir, und ich frage mich, darf man solche Arbeiten herausgeben, kann aus ihnen eine neue Einheit, ein Buch entstehen? Denn für uns kommt es jetzt nicht darauf an, was diese Essays als „literar-historische“ Studien bieten könnten, sondern nur, ob etwas in ihnen ist, wodurch sie zu einer neuen, eigenen Form werden und ob dieses Prinzip in jedem das gleiche ist. Was ist diese Einheit – wenn sie überhaupt da ist? Ich versuche es gar nicht, sie zu formulieren, denn nicht von mir und meinem Buch sei hier die Rede; eine wichtigere, allgemeinere Frage steht vor uns: die der Möglichkeit einer solchen Einheit. Inwiefern die wirklich großen Schriften, welche dieser

¹⁰ Pero sólo como una pregunta; porque la respuesta tampoco trae aquí ninguna "solución".(mi traducción)

Kategorie angehören, geformt sind, und inwiefern diese ihre Form selbständig ist; inwiefern die Art der Anschauung und ihr Gestalten das Werk aus dem Bereich der Wissenschaften herausheben, es neben die Kunst stellen, ohne aber beider Grenzen zu verwischen; ihm die Kraft zu einem begrifflichen Neuordnen des Lebens geben und es, dennoch von der eisig-endgültigen Vollkommenheit der Philosophie fernhalte¹¹. (Lukács, 1972: 27)

Para tratar de resolver estas preguntas Lukács equipara sin diferenciar el ensayo a la crítica literaria catalogándolos como una forma de arte o género artístico: “also: die Kritic, der Essay – oder nenne es vorläufig wie Du willst –als Kunstwerk, als Kunstgattung”¹². (Lukács, 1972: 28) De esta manera, retoma la discusión iniciada por el Romanticismo Alemán sobre el estatus de la crítica como una forma de arte. Sin embargo, insiste Lukács, su valor estético en sí mismo, su “Gutgeschriebensein” (su estar bien escrito) no resuelve la pregunta por la “esencia” de su forma:

Ich glaube, dass man hier allzu einseitig das „Gutgeschriebensein“ betont hat; dass der Essay einer Dichtung stilistisch gleichwertig sein könne und es darum ungerecht sei, hier von Wertunterscheidungen zu reden. Vielleicht. Doch was besagt das? Wenn wir auch die Kritik in einem solchen Sinn als Kunstwerk betrachten, haben wir noch gar nichts über ihr Wesen ausgesagt. „Was gut geschrieben ist, ist ein Kunstwerk“, – ist eine gut geschriebene Annonce oder Tagesneuigkeit auch eine Dichtung? Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik so stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könne. Wenn ich aber hier von dem Essay als einer Kunstform spreche, so tue ich es im Namen der Ordnung (also fast rein symbolisch und uneigentlich); nur aus der Empfindung heraus, dass er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt. Ich versuche den Essay so scharf wie überhaupt möglich zu isolieren eben dadurch,

¹¹ ¡Amigo mío!

Los ensayos destinados a este libro están delante de mí, y me pregunto, ¿puede uno publicar tales obras, puede una nueva unidad, un libro emerger de ellas? Porque para nosotros no es importante lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios "literario-históricos", sino sólo si hay algo en ellos que los convierta en una nueva forma propia y si este principio es el mismo en cada uno de ellos. ¿Qué es esta unidad, si es que ésta existe? No estoy tratando de formularlo en absoluto, porque no estoy hablando de mí ni de mi libro; tenemos ante nosotros una cuestión más importante y más general: la posibilidad de tal unidad. Hasta qué punto se forman los grandes escritos que pertenecen a esta categoría, y hasta qué punto su forma es independiente; en que medida el tipo de percepción y su configuración enfatizan el trabajo fuera del ámbito de las ciencias, y la sitúan del lado del arte, sin desdibujar por eso los límites de ambos; para darle la fuerza de un reordenamiento conceptual de la vida, y sin embargo mantenerla alejada de la perfección final helada de la filosofía. (mi traducción)

¹² Entonces: la Crítica, el Ensayo - o como quieras llamarlo por el momento - como una obra de arte, como un género de arte. (mi traducción)

dass ich ihn jetzt als Kunstform bezeichne¹³. (Lukács, 1972: 28)

Lukács quiere resaltar, entonces, al ensayo por sus diferencias; por lo que lo separa de todas las otras formas artísticas. Para ello, distinguirá también entre las producciones que llama “wahrhaftigen Essays” (ensayos verdaderos) de otros considerados “nützlichen, aber unberechtigterweise Essays genannte Schriften” (escritos útiles, pero injustificadamente llamados ensayos) aquellos textos que solo pueden dar una cierta instrucción, datos o contexto sobre las cosas.

Lukács se vale así de la distinción entre forma y contenido; entre las imágenes y los significados para problematizar la esencia del ensayo como un género híbrido capaz de unificar y salvar las diferencias entre ciencia y arte. Esta distinción y su idea de unidad marca todavía la influencia que tiene el Romanticismo Alemán en sus primeros escritos especialmente la influencia de la teoría estética de Friedrich Schlegel.

In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege; hier gibt es keinen Ersatz und keine Übergänge. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierten Epochen Wissenschaft und Kunst (und Religion und Ethik und Politik) ungetrennt und in Einem sind, sobald die Wissenschaft losgelöst und selbständig geworden ist, hat alles Vorbereitende seinen Wert verloren. Erst wenn etwas alle seine Inhalte in Form aufgelöst hat und so reine Kunst geworden ist, kann es nicht mehr überflüssig werden; dann aber ist seine einstige Wissenschaftlichkeit ganz vergessen und ohne Bedeutung¹⁴. (Lukács, 1972: 29)

¹³ Creo que aquí se ha enfatizado demasiado unilateralmente su "estar bien escrito"; y que el ensayo puede ser estilísticamente equivalente a un poema y que, por lo tanto, es injusto hablar aquí de distinciones de valores. Puede que lo sea. Pero, ¿qué significa eso? Incluso si consideramos la crítica en tal sentido como una obra de arte, aún no hemos dicho nada sobre su esencia. "Lo que está bien escrito es una obra de arte", - ¿es un anuncio bien escrito o una noticia del día también un poema? Aquí veo lo que tanto te perturba en esta concepción de la crítica: la anarquía, la negación de la forma, para que un intelecto aparentemente soberano pueda jugar libremente sus juegos con posibilidades de todo tipo. Pero cuando hablo aquí del ensayo como una forma de arte, lo hago en nombre del orden (casi puramente simbólico e inauténtico); sólo por el sentido de que tiene una forma que lo separa de todas las demás formas de arte con el rigor legal final. Intento aislar el ensayo lo más claramente posible llamándolo ahora una forma de arte. (mi traducción)

¹⁴ En la ciencia, estamos influenciados por el contenido, en el arte por la forma; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, pero el arte nos ofrece almas y destinos. Aquí los caminos se dividen; aquí no hay sustituciones ni transiciones. Aunque la ciencia y el arte (y la religión y la ética y la política) aun indiferenciados en unidad son inseparables en épocas primitivas, tan pronto como la ciencia se desprende y se vuelve independiente, todo lo preparatorio pierde su valor. Sólo cuando algo ha disuelto todo su contenido en forma y se ha convertido en arte puro, puede dejar de ser superfluo; pero entonces su antigua naturaleza científica queda completamente olvidada y sin sentido. (mi traducción)

Ahora bien, existe una clara diferenciación, según Lukács, en el punto de vista del ensayista que no solo atañe a lo que llama entonces “Kunstwissenschaft” (ciencia del arte), puesto que se trata aquí de un modo enteramente diferente de manifestación de temperamentos humanos, cuya manera de expresión es escribir sobre el arte, pero que puede no serlo, ya que hay escritos nacidos de sentimientos semejantes en los que se plantean las mismas cuestiones vitales, pero dirigidos directamente hacia la vida.

Existe así, dirá Lukács, una dualidad en las vivencias; como dos tipos de “*seelicher Wirklichkeiten*” (realidades del alma):

Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeiten: *das Leben* ist der eine und das *Leben* der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. In jedem Erlebnis eines jeden Menschen sind beider Elemente enthalten, wenn auch in immer verschiedener Stärke und Tiefe; auch in der Erinnerung bald dieses, bald jenes, auf einmal können wir aber nur in einer Form empfinden. Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweiheit in ihren Erlebnissen¹⁵. (Lukács, 1972: 31)

Resulta notable en este fragmento que para marcar esta división Lukács utilice una sutil distinción en la escritura para resaltar lo que podría considerarse como dos caras de una misma unidad/dualidad: “*das Leben und das Leben*” (*La vida y La Vida*).

En este sentido, esta distinción tiene que ver indudablemente con el hecho que la unidad solamente puede ser posible en la expresión de la subjetividad del ensayista que le da entidad. Podría así relacionarse con las consideraciones de Bajtín sobre la unidad como totalidad orgánica dada en la “personalidad” del artista producto de su responsabilidad frente al arte y la vida. Así lo expresa Bajtín en *Arte y Responsabilidad* (Bajtín, 1919):

Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen, en si son ajenas una a la

¹⁵ Así que hay dos tipos de realidades del alma: *la vida* es una y la *vida* es la otra; ambas son igualmente reales, pero nunca pueden serlo al mismo tiempo. Ambos elementos están contenidos en cada vivencia humana, aunque siempre sean de diferente fuerza y profundidad; incluso en la memoria, unas veces sentimos lo uno, otras lo otro, pero sólo podemos sentir de una forma a la vez. Desde que ha existido una vida y la gente quiere entender y ordenar la vida, siempre ha habido esta dualidad en sus vivencias. (mi traducción)

otra. Tres áreas de la cultura humana – la ciencia, el arte, la vida – cobran unidad solo en una personalidad que la hace participe en su unidad. (Bajtín, 2002:11)

Efectivamente, según Lukács, todas esas formas escritas donde se expresa esta dualidad son características de las obras de los más grandes ensayistas entre los que incluye curiosamente: “Platons Dialoge und die Schriften der Mystiker, Montaignes Essays und Kierkegaards imaginäre Tagebuchblätter und Novellen”¹⁶. Además, afirma Lukács, en su relación con la verdad estas producciones están más cerca de la poesía que de la crítica: “Eine unendliche Reihe kaum fassbar feiner Übergänge führt von hier zur Dichtung”¹⁷. (Lukács, 1972: 30). Así llegará a definir al ensayo como “intellektuellen Gedichte” (poemas intelectuales) utilizando esta definición tomada de Schlegel. No obstante, poesía y ensayo no son lo mismo. Lukács elabora así una extensa analogía para comparar la verdad del ensayo con la imagen representada en un retrato para explicar el acercamiento a la representación de las cosas y a la verdad de las cosas representadas:

Die Kritik also, der Essay spricht zumeist von Bildern, Büchern und von Gedanken. Was ist sein Verhältnis zum Dargestellten? Man sagt immer: der Kritiker müsse die Wahrheit über die Dinge aussprechen, der Dichter aber sei seinem Stoff gegenüber an keine Wahrheit gebunden.

(...)

der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem; es gehört also zu seinem Wesen, dass er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. Und weil er sie nur aufs neue ordnet, nicht aus dem Formlosen etwas Neues formt, ist er auch an sie gebunden, muss er immer „die Wahrheit“ über sie aussprechen, Ausdruck für ihr Wesen finden. Vielleicht ist der Unterschied am kürzesten so formulierbar: die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. Vielleicht ist damit der Unterschied schon bezeichnet: die Paradoxie des Essays ist beinahe die selbe wie die des Porträts. Du siehst doch den Grund? Nicht wahr, vor einer Landschaft fragst Du Dich nie: ist denn dieser Berg oder dieser Fluss tatsächlich so, wie er gemalt ist; vor jedem Porträt aber taucht unwillkürlich immer die Frage der Ähnlichkeit auf.

(...)

¹⁶ Los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne y las hojas del diario imaginario y las novelas de Kierkegaard. (mi traducción)

¹⁷ Una serie infinita de transiciones sutiles, apenas perceptibles, conducen de aquí a la poesía. (mi traducción)

Die wirklich bedeutenden Porträts geben uns also neben all ihren anderen künstlerischen Sensationen auch dies: das Leben eines Menschen, der einmal wahrhaft gelebt hat, und sie zwingen uns das Gefühl auf, sein Leben sei so gewesen, wie es uns die Linien und Farben des Bildes zeigen¹⁸. (Lukács, 1972: 38)

Esto podría entenderse como la expresión del ensayista/crítico, de su punto de vista sobre la vida; como una forma de revelarse en su representación más allá del tema o de la búsqueda de la verdad sobre el tema. La forma así, dice Lukács, es la realidad del ensayo “die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet”¹⁹. (Lukács, 1972: 36) El ensayista, en su expresión en la forma del ensayo, especialmente en el ensayo contemporáneo, da una imagen de sí mismo, construye su identidad, su fábula biográfica. Necesita de la forma solo como vivencia, solo la vida y la realidad anímica contenida en ella.

Los trabajos de los ensayistas, entonces, no son solo para explicar libros, imágenes o pensamientos; existen conexiones profundas y necesarias, pero de manera irónica, dirá Lukács, ya que la voz del ensayo está hablando de cuestiones últimas de la vida, aunque parezca también estar solo hablando de libros o imágenes:

Jetzt muss der Essayist sich auf sich selbst besinnen, sich finden und aus Eigenem Eigenes bauen. Der Essayist spricht über ein Bild oder ein Buch, verläuft es aber sogleich — warum? Ich glaube, weil die Idee dieses Bildes und dieses Buches übermächtig im ihm geworden ist, weil er darüber alles nebensächlich Konkrete an ihm gänzlich vergaß, es nur als Anfang, als Sprungbrett benutzte²⁰. (Lukács, 1972: 44)

¹⁸ Así que la crítica, el ensayo, habla sobre todo de imágenes, libros y de pensamiento. ¿Cuál es su relación con lo que se representa? Uno dice siempre: el crítico debe decir la verdad sobre las cosas, pero el poeta no estaba obligado a decir la verdad sobre su tema. (...) el ensayo siempre habla de algo que ya se ha formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya ha existido; por lo tanto, es parte de su esencia que no saca cosas nuevas de una nada vacía, sino que simplemente reordena las que han estado vivas en algún momento. Y porque sólo las ordena de nuevo, no forma algo nuevo de lo informe; también está atado a ellas, siempre debe hablar "la verdad" sobre ellas, encontrar expresión para su esencia. Tal vez la diferencia pueda formularse más brevemente de la siguiente manera: la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); el arte (y la vida) sirve de modelo para el ensayo. Tal vez ésta sea la diferencia: la paradoja del ensayo es casi la misma que la del retrato. Ves la razón, ¿no? Frente a un paisaje nunca te preguntas: ¿es esta montaña o este río realmente de la forma en que está pintado?; pero ante cada retrato, la cuestión de la semejanza siempre surge involuntariamente. (...) Los retratos verdaderamente significativos nos dan entonces, junto con todas sus otras sensaciones artísticas, también esto: la vida de una persona que una vez vivió de verdad, y nos obligan a sentir que su vida fue lo que las líneas y los colores de la imagen nos muestran. (mi traducción)

¹⁹ La voz con la que este dirige sus preguntas a la vida. (mi traducción)

²⁰ Ahora el ensayista debe reflexionar sobre sí mismo, encontrarse a sí mismo y construir a partir de lo propiamente suyo. El ensayista habla de un cuadro o de un libro, pero, lo abandona de repente ¿por qué? Creo que porque la idea de este cuadro y de este libro se ha vuelto abrumadora en él, porque se

De esta manera el ensayo solo puede obtener resultados provisionales que no pueden justificarse por sí mismos ante la posibilidad de un sistema. Por esta razón la posibilidad de existencia del ensayista se vuelve aún más problemática. Debido a que, argumenta Lukács, “nur durch die richtende Kraft der geschauten Idee rettet er sich aus dem Relativen und Wesenlosen”. No obstante, se pregunta entonces Lukács: “wer gibt ihm aber dieses Recht zum Gericht? Es wäre beinahe richtig zu sagen: er nimmt es sich; aus sich heraus erschafft er seine richtenden Werte”²¹. (Lukács, 1972: 45)

Esta actitud posee entonces un potencial preparatorio y precursor a partir del cual el ensayo posibilita su propia autonomía: fragmentaria, incluso incompleta al transitar por ese camino sin conclusión hacia la independencia: un camino “den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst”²². (Lukács, 1972: 42)

Este transitar “romántico progresivo”, si se quiere, del que da cuenta Lukács, hacia la autonomía de su forma se moviliza a través de la expresión irónica. A partir de la ironía, entendida en términos románticos como síntesis paradójica en continua torsión y conflicto, es que se articula esta duplicidad. De esta manera, al igual que Platón que “war ein „Kritiker“, wenn auch diese Kritik bei ihm bloß — wie alles andere — nur eine Gelegenheit und ein ironisches Ausdrucksmittel ist”²³. (Lukács, 1972: 43) El *Sieur* de Montaigne, especula Lukács, posiblemente sintió algo parecido al darle a sus escritos el termino “wunderbar schöne und treffende” (maravillosamente hermoso y acertado) de ensayo; ya que fue algo así como una cortesía contenida en la simple modestia de la palabra.

Die Ironie meine ich hier, dass der Kritiker immer von den letzten Fragen des Lebens spricht, aber doch immer in dem Ton, als ob nur von Bildern und Büchern, nur von den

olvidó por completo de todo lo que había de concreto al respecto, y lo usó sólo como un comienzo, como un trampolín. (mi traducción)

²¹ Solo a través del poder de juicio de la idea vista es que se salva a sí mismo de lo relativo y de lo no esencial – Pero ¿quién le da este derecho a juzgar? Sería casi correcto decir: lo toma; de sí mismo crea sus valores de juicio. (mi traducción)

²² (...) por el que su hermana, la poesía, ha pasado desde hace mucho tiempo: el de desarrollarse desde una unidad primitiva e indiferenciada con la ciencia, la moralidad y el arte. (mi traducción)

²³ (...) era un "crítico", aunque esta crítica fuera para él -como todo lo demás- solo una oportunidad y un medio de expresión irónico. (mi traducción)

wesenlosen und hübschen Ornamenten des großen Lebens die Rede wäre; und auch hier nicht vom Innersten des Innern, sondern bloß von einer schönen und nutzlosen Oberfläche. So scheint es, als ob jeder Essay in der größtmöglichen Entfernung von dem Leben wäre, und die Trennung scheint um so grösser zu sein, je brennender und schmerzlicher die tatsächliche Nähe der wirklichen Wesen beider fühlbar ist. Vielleicht hat der große Sieur de Montaigne etwas Ähnliches empfunden, als er seinen Schriften die wunderbar schöne und treffende Bezeichnung „Essays“ gab. Denn eine hochmütige Courtoisie ist die einfache Bescheidenheit dieses Wortes. Der Essayist winkt den eigenen, stolzen Hoffnungen, die manchmal dem Letzten nahe gekommen zu sein wähnen, ab — es sind ja nur Erklärungen der Gedichte anderer, die er bieten kann und bestenfalls die der eigenen Begriffe²⁴. (Lukács, 1972: 37)

Max Bense (Bense, 1947) también empieza su aproximación al ensayo problematizando la distinción entre poesía y prosa. Sobre todo, relativiza la sola diferenciación posible a través de la naturaleza versificada y rítmica de la poesía como factor distintivo; ya que con cierto tipo de prosa (Bense traza una especie de línea progresiva de ese pasaje de la poesía a la prosa que va de Lessing a Pascal y Stendhal) existe un límite demasiado sutil que la separa de la poesía. Así llamará en su primer acercamiento a la prosa del ensayo como “generalisierte Poesie” (poesía generalizada):

So beschäftigt mich in großem Maße die Frage, wann ein Stück wirklicher Prosa vorliege im Unterschied zu einem Stück Poesie, denn ich weiß, daß es der Vers nicht sein kann, wie Sulzer schon gesagt hat, der diese Grenze zieht. Aber ich kann trotz dieser für mich schon erheblichen Klarheit die feine Spur eines stetigen Überganges von Poesie zu Prosa nur mit äußerster Anstrengung in den literarischen Äußerungen verfolgen. Und so will ich nur ganz knapp es aussprechen, daß ich die innere Vollendung dessen, was wir hier Prosa, dort aber Poesie nennen, nur dann als ein sinnvolles Maß erkennen kann, wenn ich zugleich die Prosa als eine generalisierte Poesie auffassen darf. Dann gehen Rhythmik und Metrum, die alle Poesie auszeichnen, in sanfter Kontinuität in klare Perioden und deutlichen Stil über, und Lessings so schön gedeutete „vollkommene sinnliche Rede“ verwandelt sich in repräsentative Satzfolgen einer Prosa, die in Pascals Fragments oder in Stendhals Epik

²⁴ La ironía es que el crítico siempre habla de las últimas cuestiones de la vida, pero siempre en el tono como si se tratara sólo de cuadros y libros, sólo de los insustanciales y bonitos ornamentos de la gran vida, y aquí tampoco de lo más íntimo del interior, sino simplemente de una superficie bella e inútil. Tal vez el gran Sieur de Montaigne sintió algo parecido cuando dio a sus escritos el término maravillosamente bello y apropiado de "ensayos" pues hay como una cortesía altiva en la simple modestia de esta palabra. El ensayista se aleja de sus propias y orgullosas esperanzas, que a veces parecen haberse acercado a lo último, y son sólo explicaciones de los poemas de otros lo que puede ofrecer y, en el mejor de los casos, de sus propios conceptos. (mi traducción)

ihren höchsten Grad an Durchsichtigkeit erreicht²⁵. (Bense, 1947: 415)

No obstante, Bense, marcará una separación tajante entre poesía y prosa al distinguirlas según su gravitación. Al igual que Lukács, aunque sin tanto colorido romántico, Bense distinguirá la prosa del ensayo entre arte y ciencia. Así, considera que “der Geistige” (el espíritu crítico, intelectual) puede ser o un “Schöpfer oder Erzieher” (creador o educador) de aquí llegará a la distinción entre poeta y escritor (en prosa) como dos modelos que tienen su influencia sobre aspectos diferenciados del espíritu:

Der Geistige ist entweder Schöpfer oder Erzieher. Er hat entweder ein Geschöpf oder eine Tendenz. Es scheint uns ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen dem Dichter und dem Schriftsteller zu sein, daß der Dichter schöpferisch ist und das Sein vermehrt, während der Schriftsteller die Erziehung, die Tendenz, den Geist, den man vertritt, zum Ausdruck bringt. In der Poesie ist Schöpfung möglich, in der Prosa im Grunde nur Tendenz, genauer gesagt: Poesie ist ein Medium der Schöpfung, aber Prosa ist ein Medium der Tendenz²⁶. (Bense, 1947: 415)

En esta distinción pueden rastrearse ecos de la *Phänomenologie des Geistes* (1807) de Hegel, específicamente en el concepto de “Tendenz” (tendencia) como es utilizado por Hegel en el prólogo para describir el impulso tendiente a la acción progresiva del espíritu hacia su propia formación, hacia “die fortschreitende Entwicklung der Wahrheit” (el desarrollo progresivo de la verdad).

Wenn aber ein solches Tun für mehr als für den Anfang des Erkennens, wenn es für das wirkliche Erkennen gelten soll, ist es in der Tat zu den Erfindungen zu rechnen, die Sache

²⁵ Por lo tanto, me preocupa mucho la cuestión de cuándo existe una pieza de prosa real en contraste con una poesía, porque sé que no puede ser el verso, como ya ha dicho Sulzer, el que dibuja esta línea. Pero a pesar de esta claridad, ya considerable para mí, sólo puedo seguir el fino rastro de una constante transición de la poesía a la prosa en las expresiones literarias con enorme esfuerzo. Así que sólo diré muy brevemente que sólo puedo reconocer la perfección interior de lo que llamamos prosa aquí, pero poesía allá, como una masa llena de sentido, si al mismo tiempo puedo entender la prosa como poesía generalizada. Entonces el ritmo y la métrica, que caracterizan toda la poesía, pasan en suave continuidad a períodos claros y a un estilo claro, y el “discurso sensual perfecto” bellamente interpretado de Lessing se transforma en secuencias de frases representativas de una prosa que alcanza su mayor grado de transparencia en los fragmentos de Pascal o en la épica de Stendhal. (mi traducción)

²⁶ El espíritu crítico es creador o educador. Tiene una creación o una tendencia. Nos parece una diferencia muy esencial entre el poeta y el escritor que el poeta es creativo y engrandese el ser, mientras que el escritor expresa la educación, la tendencia del espíritu que se representa. En la poesía la creación es posible, en la prosa básicamente sólo la tendencia, más precisamente: la poesía es un medio de creación, pero la prosa es un medio de tendencia. (mi traducción)

selbst zu umgehen und dieses beides zu verbinden, den Anschein des Ernstes und Bemühens um sie und die wirkliche Ersparung desselben. - Denn die Sache ist nicht in ihrem Zwecke erschöpft, sondern in ihrer Ausführung, noch ist das Resultat das wirkliche Ganze, sondern es zusammen mit seinem Werden; der Zweck für sich ist das unlebendige Allgemeine, wie die Tendenz das bloße Treiben, das seiner Wirklichkeit noch entbehrt, und das nackte Resultat ist der Leichnam, der die Tendenz hinter sich gelassen²⁷. (Hegel, 2011: 5)

A partir de esa distinción entre arte y tendencia es entonces que Bense deduce una diferenciación entre ética y estética, ya que, según dice, el arte solo interesa desde el punto de vista de la creación estética mientras que la tendencia inspira la educación, la transformación y la revolución y de esta manera prevalece su impulso ético. A partir de esta conclusión es que Bense quiere circunscribir al ensayo como un género en el “confinium” (límite o frontera) entre la literatura (o arte) y tendencia (o ciencia); entre la poesía y la prosa; pero sobre todo entre la estética y la ética:

Wir kommen also dazu, anzunehmen, daß es ein merkwürdiges „Confinium“ gibt, das sich zwischen Poesie und Prosa, zwischen dem ästhetischen Stadium der Schöpfung und dem ethischen Stadium der Tendenz ausbildet, immer ein wenig schillernd in seiner Art zu sein bleibt, aber einen berühmten literarischen Rang einnimmt, weil nämlich der „Essay“ unmittelbarer literarischer Ausdruck dieses Confiniums zwischen Poesie und Prosa, zwischen Schöpfung und Tendenz, zwischen ästhetischem und ethischem Stadium bedeutet²⁸. (Bense, 1947: 417)

Para Bense, el ensayo es definido así, en parte como experimento con ideas o pensamiento experimental sin prejuicios en el examen de su objeto: “Wir sind davon

²⁷ Ahora bien, cuando semejante modo de proceder pretende ser algo más que el inicio del conocimiento, cuando trata de hacerse valer como el conocimiento real, se le debe incluir, de hecho, entre las invenciones a que se recurre para eludir la cosa misma y para combinar la apariencia de la seriedad y del esfuerzo con la renuncia efectiva a ellos. En efecto la cosa no se reduce a su fin, sino que se halla en su desarrollo, ni el resultado es el todo real, sino que lo es en unión con su devenir; el fin para sí es lo universal carente de vida, del mismo modo que la tendencia es el simple impulso privado todavía de la realidad, y el resultado escueto simplemente el cadáver que la tendencia deja tras sí. (Traducción de Wenceslao Roces en Hegel, G.W.F. (2003) *Fenomenología del Espíritu*. México: FCE. P. 8.

²⁸ Así pues, llegamos a la conclusión de que existe un extraño "confinium" que se desarrolla entre la poesía y la prosa, entre la etapa estética de la creación y la etapa ética de la tendencia a permanecer siempre un poco cambiante en su modo de ser, pero que ocupa un eminente rango literario, porque el "ensayo" significa la expresión literaria directa de este confinium entre la poesía y la prosa, entre la creación y la tendencia, entre la etapa estética y la ética. (mi traducción)

überzeugt, dass der Essay Ausdruck einer experimentierenden Methode ist; es handelt sich bei ihm um experimentelles Schreiben”²⁹. (Bense, 1947: 417)

En esta idea vuelve sobre el significado etimológico de la palabra ensayo “„Essay" heißt auf deutsch: Versuch” (“Ensayo” significa en alemán: intento).

El ensayo es claramente una obra en prosa, pero revela en ese “confinium” o límite una realidad representativa independiente; una realidad literaria en sí misma bajo las condiciones que se definen por medio de su articulación, es decir, de la escritura desde su carácter experimental y hasta creativo. Bense ubica, en parte, al ensayo como contra-modelo al "tratado".

So unterscheidet sich also ein Essay von einer Abhandlung. Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verwortet, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen läßt³⁰. (Bense, 1947: 418)

El tratado agota un objeto sobre la base de una teoría, mientras que el ensayo entra en los registros de una obra "preteórica" como un procedimiento preparatorio de una idea o un pensamiento; como una imagen subsumida a partir de una cierta cantidad de experiencia con consideraciones para entender. Aquí también coincide con Lukács, puesto que el ensayo expresa o intuye una cierta verdad, pero no la tiene todavía; orbita una y otra vez fijando analogías y giros descriptivos en ocasiones a través de imágenes altamente condensadas y razonamiento aforístico. De esta manera, asegura Bense, quizás varias de sus reflexiones resulten excesivas al apoyarse sobre contornos o núcleos problemáticos para descubrir hechos. La prosa que se crea no es transparente como una teoría. En el mejor de los casos se puede encontrar una posible génesis de tal teoría. No obstante, su arsenal de recursos estilísticos conforman justamente ese potencial expresivo, insiste Bense, propio del “kritischen Wesen unseres Geistes” (carácter crítico de nuestro espíritu) cuyo deseo de experimentar, en

²⁹ Estamos convencidos que el ensayo es la expresión de un método experimental, una escritura experimental. (mi traducción)

³⁰ Así que de esta manera es como un ensayo se diferencia de un tratado. De manera ensayística escriben quienes componen experimentando, es decir, los que hacen rodar su objeto de un lado a otro, lo cuestionan, palpan, reexaminan, reflexionan, atacan desde diferentes ángulos y toman distancia de él para reunir lo que ven en un golpe de visión espiritual, y expresar lo que el objeto deja ver bajo las condiciones creadas por la escritura. (mi traducción)

sí su método, es simplemente “eine Notwendigkeit seiner Seinsart” (una necesidad de su ser). De esta manera, detalla Bense, el ensayo “enthält sie alles, was kategorial unter den kritischen Geist fällt: Satire, Ironie, Zynik, Skepsis, Rasonieren, Nivellieren, Karikieren usw”³¹. (Bense, 1947: 420)

Esto, sin duda, plantea un desafío, ya que para disfrutar y apreciar el ensayo como lo que es, uno debe asumir la responsabilidad de “in beiden Sprachen zu lesen” (leer en ambos idiomas) puesto que, dice Bense:

Es handelt sich bei ihm um das Ergebnis einer literarischen „ars combinatoria“. Essayist ist ein Kombinatoriker, ein unermüdlicher Erzeuger von Konfigurationen um einen bestimmten Gegenstand. Alles, was nur irgendwie in der Nachbarschaft dieses Gegenstandes, der das Thema des Essays bestimmt, eine mögliche Existenz besitzt, tritt in die Kombination ein und bewirkt eine neue Konfiguration³². (Bense, 1947: 422)

Esta configuración de la prosa ensayística supone aquí también una condición epistemológica que no se puede lograr solamente de forma axiomática o deductiva, sino sólo a través de esta combinatoria ético-estética transgrediendo los límites entre las formas rígidas a fuerza de agudeza estilística en el dispersión del lenguaje.

Ich muß an dieser Stelle betonen, daß in jedem Essay jene schönen Sätze auftreten, die wie der Same des ganzen Essays sind, aus denen er also immer wieder hervorgehen kann. Es sind die reizvollen Sätze einer Prosa, an denen man studieren kann, daß es hier keine genaue Grenze gegen die Poesie gibt. Es sind gleichsam Elementarsätze eines Essays, die sowohl einer Poesie wie auch einer Prosa angehören³³. (Bense, 1947: 418)

El texto de Adorno *Der Essay als Form* del año 58 vuelve sobre algunas aspectos ya planteados en los textos de Lukács y Bense, pero sobre todo profundiza en la discusión sobre la separación entre arte y ciencia. Adorno llamará la atención sobre la

³¹ contiene todo lo que categóricamente cae dentro de la mente crítica: sátira, ironía, cinismo, escepticismo, razonamiento, nivelación, caricatura, etc. (mi traducción)

³² Es el resultado de una "ars combinatoria" literaria. El ensayista es un combinador, un incansable creador de configuraciones sobre un objeto en particular. Todo lo que de alguna manera tiene una posible existencia en la vecindad de este objeto, que determina el tema del ensayo, entra en la combinación y provoca una nueva configuración. (mi traducción)

³³ En este punto debo enfatizar que en cada ensayo aparecen esas hermosas frases que son como el germen de todo el ensayo, de la cual puede emerger una y otra vez. Estas son las encantadoras frases de una prosa, en la que se puede estudiar que aquí no hay un límite exacto con la poesía. Son, por así decirlo, frases elementales de un ensayo, que pertenecen tanto a la poesía como a la prosa. (mi traducción)

naturalización de esta oposición como producto de la institucionalización en la cultura oficial del pensamiento crítico devenido pensamiento autorizado en el “método” de la filosofía positiva desde Descartes.

Aber wie Kunst und Wissenschaft in Geschichte sich schieden, so ist ihr Gegensatz auch nicht zu hypostasieren. Der Abscheu vor der anachronistischen Vermischung heiligt nicht eine nach Sparten organisierte Kultur. In all ihrer Notwendigkeit beglaubigen jene Sparten institutionell doch auch den Verzicht auf die ganze Wahrheit. Die Ideale des Reinlichen und Säuberlichen, die dem Betrieb einer veritabeln, auf Ewigkeitswerte geeichten Philosophie, einer hieb- und stichfesten, lückenlos durchorganisierten Wissenschaft und einer begriffslos anschaulichen Kunst gemein sind, tragen die Spur repressiver Ordnung. Dem Geist wird eine Zuständigkeitsbescheinigung abverlangt, damit er nicht mit den kulturell bestätigten Grenzlinien die offizielle Kultur selber überschreite³⁴. (Adorno, 1972: 66)

Adorno, quiere recuperar el valor de la palabra “crítica” que prevalece en el carácter de la forma del ensayo. Apoyándose en Bense, Adorno remarcará así su potencial para la experimentación como “die Form der kritischen Kategorie unseres Geistes” (la forma de la categoría crítica del espíritu) (Adorno, 1972: 77) que vuelve a recrear la visibilidad del objeto de una manera diferente, en ocasiones revelando aquello que ha sido invisibilizado por la ortodoxia del pensamiento en la pura repetición de abstracciones en conceptos autorizados/autoritarios. Para eso, el ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada: su discurso es siempre aproximación. En este sentido, dice Adorno: “Darum ist das innerste Formgesetz des Essays die Ketzerei”³⁵. (Adorno, 1972: 83)

Habría que recordar, en este sentido, como escribió Giorgio Agamben (Agamben, 1977) que la palabra “crítica” hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental en el momento en que esta escisión entre arte (o poesía) y ciencia (o filosofía) alcanza su punto extremo en la Ilustración. Agamben rescata, como contracara, los intentos de los Románticos de Jena de abolir desde la estética

³⁴ Pero así como el arte y la ciencia se dividen en la historia, sus opuestos no pueden ser hipostasiados. La aversión a la mezcla anacrónica no santifica una cultura organizada por sectores. En toda su necesidad, estas especialidades atestiguan institucionalmente la renuncia a la verdad completa. Los ideales de lo limpio y ordenado, que son comunes al funcionamiento de una filosofía calibrada para los valores de la eternidad, de una ciencia firme y rigurosa, organizada sin fisuras, y de un arte vivido sin conceptos, llevan el rastro de un orden represivo. Se exige un certificado de competencia al espíritu para que no cruce la cultura oficial misma con las fronteras culturalmente confirmadas. (mi traducción)

³⁵ Por eso, la ley formal más íntima del ensayo es la herejía. (mi traducción)

superadora en el proyecto de una “poesía universal progresiva” la distinción entre poesía y disciplinas crítico-filológicas, al proclamar a la crítica como “indagación sobre los límites de la conciencia, es decir sobre aquello que precisamente no es posible ni asentar ni asir.” (Agamben, 2006: 9)

En este sentido, dice Agamben, es que esta escisión se ha interpretado y naturalizado de acuerdo con la idea de que “la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la consciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo”. (Agamben, 2006: 12)

Este valor de “goce” al que alude Agamben es también considerado por Adorno justamente en la autonomía de la exposición que el ensayo demuestra en su potencial comunicativo: una autonomía que le distingue de la ciencia y lo acerca históricamente a la retórica: “Wohl war Rhetorik stets schon der Gedanke in seiner Anpassung an die kommunikative Sprache. Er zielte auf die unmittelbare: die Ersatzbefriedigung der Hörer”³⁶. (Adorno, 1972: 80) El ensayo, junto con la retórica, dice Adorno, le da al oyente en su libre acercamiento del objeto a través del lenguaje comunicativo la idea de felicidad:

Die Befriedigungen, welche Rhetorik dem Hörer bereiten will, werden im Essay sublimiert zur Idee des Glücks einer Freiheit dem Gegenstand gegenüber, welche diesem mehr von dem seinen gibt, als wenn er unbarmherzig der Ordnung der Ideen eingegliedert würde. Das szientifische Bewußtsein, gerichtet gegen jegliche anthropomorphistische Vorstellung, war von je mit dem Realitätsprinzip verbündet und glücksfeindlich gleich diesem³⁷. (Adorno, 1972:80)

Después de todo, destaca Agamben, a este respecto “de lo que da testimonio la escisión entre poesía y filosofía es de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento (puesto que el problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir de

³⁶ La retórica siempre ha sido el pensamiento en su adaptación al lenguaje comunicativo. Apuntaba a lo inmediato: la satisfacción vicaria del oyente. (mi traducción)

³⁷ La satisfacción que la retórica busca dar al oyente se sublima en el ensayo a la idea de la felicidad de una libertad hacia el objeto, que lo da más en sí mismo que si se incorporara sin piedad al orden de las ideas. La conciencia científica, dirigida contra cualquier concepción antropomorfa, siempre ha estado aliada con el principio de realidad y hostil a una felicidad como ésta. (mi traducción)

lenguaje).” (Agamben, 2006: 12)

Adorno se lamenta en este sentido por el estatus de género “unrein” (impuro) que el ensayo arrastra debido a la falta de tradición formal en Alemania producto de las acusaciones sobre su aparente “ästhetischen Selbständigkeit” (autonomía estética) como si ésta fuera un mero préstamo de la reserva irracional del arte del cual, a su vez, el ensayo se diferencia en lo que respecta a su medio por “die Begriffe” (los conceptos) y por su pretensión de verdad despojada de toda apariencia estética. Por esa razón, es que Adorno también discutirá con Lukács y su apreciación de que el ensayo es una forma artística; puesto que, dice Adorno, el ensayo ha sido casi el único en dudar, realmente, de tal arbitrariedad.

En este punto específico concerniente a la utilización de “conceptos” es que Adorno destacará al ensayo como forma que a través de su “Regung des Ausdrucks in der Darstellung” (impulso de la expresión en la representación) pone en peligro la pretendida objetividad del purismo científico que dictamina la necesaria retirada del sujeto y su experiencia. Así, dice Adorno:

Der Vorstellung des Begriffs als einer tabula rasa bedarf die Wissenschaft, um ihren Herrschaftsanspruch zu festigen; als den der Macht, welche einzig den Tisch besetzt. In Wahrheit sind alle Begriffe implizit schon konkretisiert durch die Sprache, in der sie stehen³⁸. (Adorno, 1972: 71)

Como método alternativo, asegura Adorno, el ensayo se rehúsa a la definición de sus propios conceptos y “nimmt den antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe umstandslos, »unmittelbar« so ein, wie er sie empfängt³⁹.” (Adorno, 1972: 71) De esta manera, se puede decir, que los conceptos articulados en el ensayo solo adquieren precisión en su interrelación a partir de la experiencia del sujeto. “In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft⁴⁰.” (Adorno, 1972: 72)

³⁸ La presentación del concepto como una tabula rasa requiere que la ciencia consolide su pretensión de dominio; como ese único poder que ocupa la mesa. En verdad, todos los conceptos están implícitamente ya concretados por el lenguaje en el que se encuentran. (mi traducción)

³⁹ toma el impulso antisistémico en su propio procedimiento e introduce conceptos “inmediatamente” sin más preámbulos a medida que los recibe. (mi traducción)

⁴⁰ En ella (la experiencia) no forman un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entrelazan como en un tapiz. (mi traducción)

De la densidad de este entrelazamiento depende su fecundidad; puesto que el ensayo, en su libre ir y venir ha captado hace tiempo la fetichización del lenguaje en el concepto como parte de las reglas de juego de la ciencia:

Dazu steht der Essay ebenso skeptisch wie zu ihrer Definition. Er zieht ohne Apologie den Einwand auf sich, man wisse nicht über allem Zweifel, was man unter den Begriffen sich vorzustellen habe. Denn er durchschaut, daß das Verlangen nach strikten Definitionen längst dazu herhält, durch festsetzende Manipulationen der Begriffsbedeutungen das Irritierende und Gefährliche der Sachen wegzuschaffen, die in den Begriffen leben⁴¹.
(Adorno, 1972: 71)

En la forma del ensayo, Adorno reivindica aspectos que lo emparentan con el fragmento romántico, en especial, con su autonomía estética; su inacabamiento y la propia relativización inherente a su forma; y sobre todo su atrevimiento anticipador (precursor y preparatorio diría Lukács) que es en definitiva el elemento de su verdad provisoria y en crisis.

En este sentido, podría argumentarse que la idea de fragmento comprometida en el centro de la reflexión estética, especialmente en el romanticismo teórico de Schlegel, está ciertamente emparentada con una idea de género, entendido éste, como lo enuncia Lacoue Labarthe (Lacoue Labardthe, 1978), como forma y encarnación más distintiva de su originalidad y el signo de su modernidad radical. Las características de este género son, en principio: su relativo inacabamiento (ensayo-proyecto), la ausencia de desarrollo discursivo de cada una de sus piezas y su variedad y mezcla unidas en su conjunto en el sujeto que en ella se muestra o en el juicio que transmiten sus máximas (Lacoue-Labarthe, 2012, 79)

En relación a esta semejanza, Adorno aportará concretamente una definición bastante acabada del ensayo:

Sträubt er sich ästhetisch gegen die engherzige Methode, die nur ja nichts auslassen will, so gehorcht er einem erkenntniskritischen Motiv. Die romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen sondern durch Selbstreflexion ins Unendliche

⁴¹ El ensayo es tan escéptico sobre esto como sobre su definición. Se plantea, sin apología, la objeción a sí mismo, de que no es posible saber, más allá de toda duda, lo que uno se ha imaginado que hay debajo de los conceptos. Porque el ensayo ve a través del hecho de que el deseo de definiciones estrictas se ha utilizado desde hace mucho tiempo para eliminar los aspectos irritantes y peligrosos de las cosas que viven en los conceptos mediante la manipulación de sus significados de una manera fija. (mi traducción)

weilerschreitenden Gebildes verfißt dies antiidealistische Motiv inmitten des Idealismus. Auch in der Art des Vortrags darf der Essay nicht so tun, als hätte er den Gegenstand abgeleitet, und von diesem bliebe nichts mehr zu sagen. Seiner Form ist deren eigene Relativierung immanent: er muß so sich fügen, als ob er immer und stets abbrechen könnte. Er denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet. Einstimmigkeit der logischen Ordnung täuscht über das antagonistische Wesen dessen, dem sie aufgestülpt ward. Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt⁴². (Adorno, 1972: 75)

En definitiva, resume Adorno, la estrategia del ensayo para comprender parece ser nada más que poner al descubierto aquello que el autor en cada ocasión ha querido decir o, en el mejor de los casos, los impulsos psicológicos individuales que son índice del fenómeno.

En el ensayo entonces; donde el pensamiento, altamente auto-reflexivo, consciente y expresivamente organizado, es revulsivo ante la idea tradicional de verdad; se exige asimismo del receptor esa inmediatez subjetiva que ha sido reprimida en el espíritu en favor de la mera repetición administrativa y elaboración estadística de aquello que resulta muchas veces tautológico:

Hat man aber einmal sich terrorisieren lassen vom Verbot, mehr zu meinen als an Ort und Stelle gemeint war, so willfahrt man bereits der falschen Intention, wie sie Menschen und Dinge von sich selber hegen.

Verstehen ist dann nichts als das Herausschälen dessen, was der Autor jeweils habe sagen wollen, oder allenfalls der einzelmenschlichen psychologischen Regungen, die das Phänomen indiziert. Aber wie kaum sich ausmachen läßt, was einer sich da und dort gedacht, was er gefühlt hat, so wäre durch derlei Einsichten nichts Wesentliches zu gewinnen. Die Regungen der Autoren erlöschen in dem objektiven Gehalt, den sie ergreifen. Die objektive Fülle von Bedeutungen jedoch, die in jedem geistigen Phänomen verkapselt sind, verlangt vom Empfangenden, um sich zu enthüllen, eben jene Spontaneität

⁴² Si se resiste estéticamente al método estrecho de miras, que sobre todo no quiere dejar nada fuera, obedece a un motivo crítico del conocimiento. La concepción romántica del fragmento no como una entidad completa sino como una entidad infinitamente progresista a través de la autorreflexión refuerza este motivo anti-idealista en medio del idealismo. Incluso en la manera de la exposición, el ensayo no debe fingir como si hubiera deducido su objeto, y no quedara nada más por decir al respecto. Su forma es immanente en su propia relativización: debe mostrarse como si siempre y continuamente pudiera quebrarse. El ensayo piensa en fragmentos, así como la realidad es quebradiza, y encuentra su unidad a través de las fracturas, no alisándolas. La unanimidad del orden lógico engaña sobre la naturaleza antagónica de aquello a lo que se ha impuesto. La discontinuidad es esencial para el ensayo, su causa siempre es un conflicto inmovilizado. (mi traducción)

subjektiver Phantasie, die im Namen objektiver Disziplin geahndet wird⁴³. (Adorno, 1972: 63)

El ensayo así, producto de su libertad con respecto a la ciencia positiva, no necesita, dice irónicamente Adorno, comenzar cada vez con “Adam und Eva”, sino “mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt”⁴⁴. (Adorno, 1972: 62) lo que es decir que no construye sus conceptos a partir de un principio, ni redondea constituyendo un final. El ensayo no levanta “kein Gerüst und keinen Bau”⁴⁵. (Adorno, 1972: 73) ; en él, los elementos disgregados y separados se unen y se vuelven legibles. Sus interpretaciones no reconocen ningún punto de vista que se encuentre fuera de sí mismo, tampoco son “philologisch erhärtet und besonnen”⁴⁶. (Adorno, 1972: 62). El ensayo quiere así “den Gedanken von seiner Willkür heilen”⁴⁷. (Adorno, 1972: 78) reflejándolo en su propio procedimiento en constante desplazamiento:

Bewegt sich die Wahrheit des Essays durch seine Unwahrheit, so ist sie nicht im bloßen Gegensatz zu seinem Unehrliehen und Verfemten aufzusuchen sondern in diesem selber, seiner Mobilität, seinem Mangel an jenem Soliden, dessen Forderung die Wissenschaft von Eigentumsverhältnissen auf den Geist transferierte⁴⁸. (Adorno, 1972: 79)

El espíritu, una vez emancipado, es móvil, dice Adorno y en el ensayo parece ir por ese “sendero de danza del laberinto” en palabras de Agamben, hacia una “meta para la que sólo es adecuado el *détour*” (Agamben, 2006: 14) En estos giros del lenguaje, compara Adorno, el ensayo roza la lógica musical, ya que burla la lógica discursiva :

⁴³ Pero una vez que uno se ha dejado aterrorizar por la prohibición de significar más de lo que se pretendía en el acto, uno ya va por la intención equivocada como la gente y las cosas que uno aprecia de sí mismo. Comprender no es más que desprenderse de lo que el autor siempre ha querido decir, o a lo sumo de los impulsos psicológicos individuales que el fenómeno indica. Pero como es casi imposible determinar lo que uno ha imaginado aquí y allá, lo que uno ha sentido, nada esencial podría obtenerse de tales percepciones. Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que captan. La plenitud objetiva de los significados, sin embargo, encapsulada en cada fenómeno espiritual, requiere del receptor, para revelarse a sí misma, esa misma espontaneidad de la imaginación subjetiva que es castigada en nombre de la disciplina objetiva. (mi traducción)

⁴⁴ con lo que este quiera hablar; dice lo que saca de ahí, se interrumpe donde él mismo siente que ha llegado al final. (mi traducción)

⁴⁵ Ningún andamio, ninguna construcción. (mi traducción)

⁴⁶ filológicamente duras y prudentes. (mi traducción)

⁴⁷ Curar al pensamiento de su propia arbitrariedad (mi traducción)

⁴⁸ Si la verdad del ensayo se mueve a través de su no-verdad, esta no se encuentra en la mera oposición a su deshonestidad y proscripción, sino en ésta misma; en su movilidad, en la falta de esa exigencia de solidez que la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu. (mi traducción)

Auch darin streift der Essay die musikalische Logik, die stringente und doch begriffslose Kunst des Übergangs, um der redenden Sprache etwas zuzueignen, was sie unter der Herrschaft der diskursiven Logik einbüßte, die sich doch nicht überspringen, bloß in ihren eigenen Formen überlisten läßt kraft des eindringenden subjektiven Ausdruck⁴⁹. (Adorno, 1972: 81)

El ensayo, refleja su objeto con el lenguaje persuasivo de la comunicación; se distancia de su finalidad y se convierte en pura determinación de la exposición en sí misma. De esta manera, puede decirse que la dominante en su construcción, dice Adorno, se basa en las asociaciones, en la ambigüedad de las palabras y el relajamiento de las síntesis lógicas que facilitan la comprensión en el oyente. Sus transiciones desautorizan la deducción concluyente a favor de unas relaciones oblicuas entre los elementos para los cuales la lógica discursiva no tiene lugar. Esto no quiere decir, que el ensayo carezca de lógica; sus frases están ligadas con coherencia y exactitud; solamente que el ensayo desarrolla los pensamientos de una manera diferente a la lógica discursiva:

Weder leitet er aus einem Prinzip ab noch folgert er aus kohärenten Einzelbeobachtungen. Er koordiniert die Elemente, anstatt sie zu subordinieren; und erst der Inbegriff seines Gehalts, nicht die Art von dessen Darstellung ist den logischen Kriterien kommensurabel. Ist der Essay, im Vergleich zu den Formen, in denen ein fertiger Inhalt indifferent mitgeteilt wird, vermöge der Spannung zwischen Darstellung und Dargestelltem, dynamischer als das traditionelle Denken, so ist er zugleich, als konstruiertes Nebeneinander, statischer. Darin allein beruht seine Affinität zum Bild, nur daß jene Statik selber eine von gewissermaßen still gestellten Spannungsverhältnissen ist. Die leise Nachgiebigkeit der Gedankenführung des Essayisten zwingt ihn zu größerer Intensität als der des diskursiven Gedankens, weil der Essay nicht gleich diesem blind, automatisiert verfährt, sondern in jedem Augenblick auf sich selber reflektieren muß. Diese Reflexion freilich erstreckt sich nicht nur auf sein Verhältnis zum etablierten Denken sondern ebenso auch auf das zu Rhetorik und Kommunikation⁵⁰. (Adorno, 1972: 82)

⁴⁹ También así el ensayo roza la lógica musical, el riguroso y falto de conceptos arte de la transición, para dar a la lengua hablada algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva, que no se salta a sí misma, sino que sólo puede ser burlada en sus propias formas en virtud de la expresión subjetiva penetrante. (mi traducción)

⁵⁰ No se deriva de un principio ni saca conclusiones de coherentes observaciones singulares. Coordina los elementos en lugar de subordinarlos; y sólo la esencia de su contenido, no la forma en que se presenta, es comensurable con los criterios lógicos. Si el ensayo, en comparación con las formas en que se comunica indistintamente un contenido acabado, es más dinámico que el pensamiento tradicional debido a la tensión entre la representación y lo representado, es al mismo tiempo, como yuxtaposición construida, más estático. Sólo en esto radica su afinidad por la imagen, sólo que este ser

Todas estas aproximaciones a la prosa del ensayo y al ensayo como forma tienen en común un enfoque que viene de la filosofía, por lo tanto, el énfasis, parece estar dado por el criterio de verdad que esta forma aporta en su percepción del objeto o tema. En concreto todos los análisis problematizan la especificidad, uniformidad e independencia del ensayo con respecto a otras formas de arte o tratan de definir su expresividad en el uso del lenguaje subjetivo en contraste a la necesaria objetividad detentada por la lógica discursiva del pensamiento filosófico. Asimismo, queda claro, por otra parte, que los argumentos más fuertes giran en torno a su lugar “fronterizo o límite” entre el discurso científico y el arte, entre poesía y prosa, entre ética y estética.

Los ensayos escritos por Brodsky en inglés poseen muchas de las características del género subrayadas por Lukács, Bense o Adorno, en especial se destaca la autonomía estética de su forma por sobre su rigurosidad lógico-argumentativa; su heterogénea combinatoria de recursos; su dinamismo e imagería desplegados a través de saltos o fracturas en el discurrir de la escritura. Asimismo resaltan las profundas conexiones entre las palabras y los pensamientos ya que se articulan a través de una buscada estructuración entre ritmo y sentido. En este aspecto, la lógica de su prosa no es solo narrativa o analítica; sino eminentemente poética y su potencia para la crítica es auto-reflexiva y coordina distanciamiento y penetración en la sensibilidad y la inteligencia intuitiva que iluminan las certezas sin otra necesidad de comprobación que la propia sinceridad transparente puesta en la escritura.

Desde la crítica rusa, Lev Loseff (Loseff, 2006) ha destacado el estilo ensayístico de Brodsky como parte de la tradición que floreció en el siglo XIX con autores como Chaadaev, Pushkin, Gógol, Belinski, Herzen o Dostoievski; pero que comenzó a decaer durante el siglo XX producto del fuerte control del pensamiento independiente por parte del Estado Soviético. Loseff reconocerá algunos antecedentes en la tradición rusa que pueden considerarse predecesores del estilo de los ensayos de Brodsky (Tsvietaieva, Shklovski, Rozanov) No obstante, en muy pocos autores durante la era soviética puede encontrarse la combinación característica del género

estático en sí mismo es producto de unas tensiones que, por así decirlo, se han paralizado. La silenciosa elasticidad de la dirección del pensamiento del ensayista lo obliga a una mayor intensidad que la del pensamiento discursivo, porque el ensayo no procede ciega y automáticamente como tal, sino que debe reflexionar sobre sí mismo en todo momento. Esta reflexión, por supuesto, se extiende no sólo a su relación con el pensamiento establecido, sino también a la retórica y la comunicación. (mi traducción)

entre reflexión sobre un tema específico; inclusión de elementos líricos, observaciones impresionistas y pasajes auto analíticos o confesionales.

Específicamente en el estilo de los ensayos literarios de Brodsky, Loseff reconocerá, cierto distanciamiento crítico cargado de un muy personal lirismo subjetivo. En sus ensayos sobre otros poetas como Tsvietáieva, Frost o Auden, dice Loseff, “what we read is, rather, a soliloquy spoken by a poet immersing himself in another poet’s world”⁵¹. (Loseff, 2011: 228)

Desde la perspectiva de occidente, resulta llamativo, plantea Loseff, que sus críticos ingleses y americanos proponen, por su parte, ciertas comparaciones e influencias con varios autores notables de la tradición occidental que aunque puedan llegar a sostenerse en algunas reseñas de sus textos, se contradicen entre sí cuando estas reseñas son comparadas.

Así, se han marcado, desde la crítica, obvias comparaciones con autores como Nabókov o Conrad, pero también Thomas Mann o incluso G. Orwell.

Según Loseff, la influencia de Orwell puede sentirse quizás en parte en las memorias y esbozos dedicados a la historia y la política, en la forma sencilla de reportar los hechos y la atrevida simplicidad de los razonamientos; por otra parte, asegura Loseff, tanto en Orwell como en Brodsky existen paradojas y profunda ironía que se evidencian sutilmente como subtexto. Estas marcas “do not advertise themselves; they are muted”⁵². Asimismo, para Patera (Patera, 2002), el Brodsky poeta rescató aún otra característica de la prosa de Orwell “the beat, linking all the little words”⁵³ lo que evita cualquier tipo de redondeo amorfo; una clara síntesis del discurso poético en su prosa.

David Bethea (Bethea, 1986) en su reseña a la publicación de *Less than One* aparecida en el *New York Times: Conjurer in Exile* (1986) establece comparaciones, tal vez inevitables, con la prosa autobiográfica de V. Nabókov:

Precisely what makes Mr. Brodsky's prose so welcome is that not only is it in English, marvelous in the variety of its stylistic palette, but it is, as it were, oxygenated, heady with the cultural load of all those waves of Russian émigré writers who found no audience. In this it can be compared only with the autobiographical and critical prose of Vladimir

⁵¹ lo que leemos es, más bien, un soliloquio hablado por un poeta que se sumerge en el mundo de otro poeta. (mi traducción)

⁵² no se anuncian a sí mismas; están silenciadas. (mi traducción)

⁵³ el ritmo, enlazando todas las pequeñas palabras. (mi traducción)

Nabokov, although the charm of his lavishly recalled detail and mnemonic embalming process is accompanied in Mr. Brodsky's work by a fierce metaphysical and ethical probing only hinted at (or scorned) in Nabokov's "Speak, Memory" or his lectures on literature⁵⁴. (Bethea, 1986)

El novelista británico, John le Carre, por su parte, plantea su sorpresa y desconfianza sobre la autoría de la prosa de Brodsky al mismo tiempo que establece otra comparación ineludible con Joseph Conrad y Thomas Mann:

I never was able to make a bridge between the Brodsky I knew, whom I regarded as inarticulate in English, and the Brodsky writing, apparently in English, on a page... I suspect that an intricate process of translation must have gone on. He writes with a finesse and with a foreign accent syntactically and grammatically beautiful, witch is only comparable with Joseph Conrad. If you have German, which I think for Conrad was the most influential language, you can read it with a German accent and it is still beautiful. And Conrad comes closer than anybody to the great, big, multiple-storey paragraphs of Thomas Mann. This is what you felt, I think, with Joseph when you read his English essays⁵⁵. (citado por Polukhina, 1992: 37)

Estas comparaciones, por otra parte, bastante recurrentes, pueden considerarse ciertamente injustas, especialmente la relación con Conrad y Nabókov, ambos nacidos en suelo ruso con su obra mayoritariamente escrita en inglés.

Nacido en 1857 en Berdichev, Polonia (en polaco *Berdyczów*. Actualmente territorio ucraniano: *Бердичів*) Conrad abandonó su país natal a los 17 años y aunque hablaba ruso y polaco pasó el resto de su vida entre angloparlantes. Nabókov,

⁵⁴ Precisamente lo que hace que la prosa del Sr. Brodsky sea tan bienvenida es que no sólo es en inglés, maravilloso en la variedad de su paleta estilística, sino que está, por así decirlo, oxigenado, cargado de la carga cultural de todas esas olas de escritores rusos emigrados que no encontraron público. En esto sólo puede compararse con la prosa autobiográfica y crítica de Vladimir Nabokov, aunque el encanto de sus detalles y su proceso de embalsamamiento mnemotécnico está acompañado en la obra del Sr. Brodsky por una feroz investigación metafísica y ética sólo insinuada (o despreciada) en la obra de Nabokov "Habla, Memoria" o en sus conferencias sobre literatura. (mi traducción)

⁵⁵ Nunca fui capaz de tender un puente entre el Brodsky que conocía, a quien consideraba inarticulado en inglés, y la escritura de Brodsky, aparentemente en inglés, en una página.... Sospecho que se debe haber tratado de un complicado proceso de traducción. Escribe con delicadeza y con un acento extranjero, bello desde el punto de vista sintáctico y gramatical, que sólo se puede comparar con Joseph Conrad. Si tienes alemán, que creo que para Conrad era el idioma más influyente, puedes leerlo con acento alemán y sigue siendo hermoso. Y Conrad se acerca más que nadie a esos párrafos de múltiples pisos de Thomas Mann. Esto es lo que siento, creo, con Joseph después de leer sus ensayos en inglés. (mi traducción)

trilingüe desde pequeño (ruso, francés e inglés) abandonó Rusia a los 7 años con su familia. Criado por tutores ingleses aprendió a leer en inglés antes que en ruso.

Conrad adoptó el inglés desde el principio para escribir toda su obra, mientras que Nabókov hizo lo mismo después de 1940. Cuando una vez durante una entrevista surgió la pregunta inevitable sobre si se identificaba a sí mismo como un escritor inglés o americano como Conrad o Nabókov, Brodsky respondió:

Вы знаете, нет. Эта амбиция у меня совершенно отсутствует, хотя я вполне в состоянии сочинять весьма приличные стихи по-английски. Но для меня, когда я пишу стихи по-английски, — это скорее игра, шахматы, если угодно, такое складывание кубиков. Хотя я часто ловлю себя на том, что процессы психологические, эмоционально-акустические идентичны. Приходят в движение те же самые механизмы, которые действуют, когда я сочиняю стихи по-русски. Но стать Набоковым или Джозефом Конрадом —этих амбиций у меня напрочь нет⁵⁶. (Бродский, 2000:118)

Brodsky no había nacido de una familia aristocrática con una niñera inglesa como Nabókov, sino en el ámbito de una pobre familia soviética y era ya adulto cuando fue deportado en 1972 a los Estados Unidos, y aunque podía leer en inglés en ese entonces, no tenía fluidez al hablarlo. Concretamente, Brodsky había aprendido inglés en la escuela, (al menos hasta que la abandonó a las 15 años) con profesores que no eran muy competentes. Brodsky recuerda que “descubrió” el sonido del lenguaje por primera vez en los discos de jazz y las películas americanas. Por lo tanto su aprendizaje fue mayormente autodidacta.

Ahora bien, más allá de todas estas claras afinidades, resulta evidente la influencia directa de algunos autores por sobre otros que representan en Brodsky el legado de las dos tradiciones literarias que confluyen en su voluminosa y compleja obra bilingüe. Todos estos autores son poetas en su mayoría con una destacada obra ensayística de capital influencia en el diseño de su obra en prosa, pero asimismo, como se verá más adelante, son modelos ineludibles para entender el posicionamiento

⁵⁶Usted sabe, no. Esta ambición me falta completamente, aunque soy bastante capaz de componer un poema muy decente en inglés. Pero para mí, cuando escribo poesía en inglés, es más como un juego, como ajedrez, si se quiere, como apilar cubos. Aunque a menudo encuentro que los procesos psicológicos, emocionales-acústicos son idénticos. Los mismos mecanismos que operan cuando escribo poemas en ruso entran en movimiento. Pero no tengo ninguna ambición de convertirme en Nabókov o Joseph Conrad. (mi traducción)

político filosófico de Brodsky en su configuración de la poesía como forma de resistencia.

Por el lado de la tradición rusa, entonces, además de la clara importancia que tienen para Brodsky las figuras de Anna Ajmátova y Ósip Mandelstam resulta determinante en la concepción de su poética: la vida y la obra de Marina Tsvietáieva, especialmente es notable la similitud de los ensayos más personales de Brodsky como *Less than One* (1976) o *A Room and a Half* (1985) con la prosa autobiográfica de Tsvietáieva. Por el lado de la tradición anglo-americana se destacan por supuesto la poesía de Robert Frost, y la figura omnipresente por afinidad de estilo y carácter tanto en verso como en prosa de W. H. Auden.

La importancia de estas influencias puede recomponerse a partir de una atenta lectura de los ensayos que Brodsky dedicó a todos estos autores. En el caso de Tsvietáieva los dos ensayos, escritos originalmente en ruso: *Поэт и проза*, (Poeta y prosa) un ensayo sobre la esencia de la prosa de Tsvietáieva y *Об одном стихотворении* (Un poema sobre un poema) un extenso ensayo que recorre el largo poema elegíaco *Новогоднее* (1927) (Carta de año nuevo) dedicado a la muerte de Rilke; ambos traducidos al inglés por Barry Rubin respectivamente como *A poet and Prose* (1979) y *Footnote to a Poem* (1981). En el caso de Ajmátova: *The Keening Muse* (1982) y sobre Mandelstam: *The Child of Civilization* (1977). Por el lado de Robert Frost el ensayo *On Grief and Reason* (1994) y sobre W. H. Auden los ensayos serán: *To Please a Shadow* (1983) y *On "September 1, 1939" by W.H. Auden.* (1984)

A todos estos autores habría que agregar asimismo la importancia del poeta griego Constantino Cavafis destacada por Brodsky en varias entrevistas y especialmente en el ensayo *Pendulum's Song* (1975).

Ahora bien, con respecto a la importancia de la tradición poética anglo-americana en la obra en prosa de Brodsky, Loseff remarcará concretamente un aspecto a tener en cuenta y que está relacionado fuertemente con el alcance del efecto de traducción producto de la elección por parte de Brodsky del inglés como lengua para presentarse y presentar sobre todo su poesía en occidente. Utilizando como disparador las dificultades de comunicación entre Auden y Brodsky durante ese primer y único encuentro en Viena en 1972 poco después de la salida forzada de Brodsky de la Unión Soviética, Loseff reflexionará con inteligencia y reparará en una característica central en la apreciación de los ensayos como vehículo de transposición del mundo poético de Brodsky a la prosa:

Neither to Auden nor to that part of the human race that spoke Auden's language could he say what he could say to his Russian reader. It is hard to resist the notion that a more genuine and true *translation* of Brodsky's poetic universe into English was in his prose rather than his poetry⁵⁷. (Loseff, 2011: 230)

Es en esta conversación entre dos lenguas mediada por las operaciones de traducción puestas en juego en el pasaje de todas esas marcas de identidad de su poesía en ruso a su prosa en inglés; pero sobre todo en esa comunicación íntima destinada a una audiencia que desconoce el ruso donde justamente radica la naturaleza particular de ese "ensayar" propio del género. Brodsky siempre intenta construir sus textos en prosa a través de los mismos dispositivos poéticos que emplea en su poesía; se preocupa por articular en cada pieza una determinada estructura rítmica antes que un sistema lógico de ideas justamente para traducir su técnica poética. Así concluirá Loseff :

While good essayists may be praised for their style, they are judged first and foremost on the ideas they "essay" to discuss. But it was the beauty, the expressiveness, and the emotional impact of Brodsky's essays that provoked an almost universal admiration⁵⁸. (Loseff, 2011: 230)

⁵⁷ Ni a Auden ni a la parte de la raza humana que hablaba el idioma de Auden podía decir lo que podía decir a su lector ruso. Es difícil resistirse a la idea de que una traducción más genuina y verdadera del universo poético de Brodsky al inglés estaba en su prosa más que en su poesía. (mi traducción)

⁵⁸ Aun cuando los buenos ensayistas pueden ser elogiados por su estilo, son juzgados en primer lugar por las ideas que "ensayan" para discutir. Pero fue la belleza, la expresividad y el impacto emocional de los ensayos de Brodsky lo que provocó una admiración casi universal. (mi traducción)

“The continuation of poetry by other means.”

A poem is constructed on the principle of the complex sentence; prose consists of grammatical enjambments. (For invention in prose plays the same role with respect to reality as rhyme in a poem.)¹

A Poet and Prose - Joseph Brodsky

1.

En su último libro de ensayos *Where the Stress Falls* (2001) Susan Sontag escribió acerca de esta ya, si se quiere, infructuosa discusión sobre la distinción entre poesía y prosa; diciendo que en la literatura del siglo XX, específicamente de la segunda mitad, el concepto de género ha ido perdiendo su importancia debido a que la frontera entre poesía y prosa se fue volviendo más y más permeable: “Now it is a catchall for panoply of literary forms that, in their modern evolution and high-speed dissolution, one no longer knows how to name”². (Sontag, 2009:19) Estas distinciones sobre criterios genéricos, por otra parte, se vuelven más inciertas, asegura Sontag, cuando se está ante una forma tan heterogénea de por sí como el ensayo y especialmente ante ensayos escritos por poetas.

Sontag escribe así en *A poet's prose* (2001), un ensayo que se centra en la prosa poética de Marina Tsvietáieva, que este contorno entre prosa y poesía se ha unificado en el “ethos maximalista” característico del artista moderno que ha buscado insistentemente crear obras siempre trascendiendo ese límite. Sontag, volverá inevitablemente sobre el ensayo de Brodsky dedicado a Tsvietáieva y repasará gran parte de sus observaciones al plantear la continuidad entre poesía y prosa en la obra de buena parte de los poetas rusos del siglo XX. Así dice Sontag: “The standard that seems eminently appropriate to lyric poetry, according to which poems may be

¹ Un poema se construye sobre el principio de la frase compleja; la prosa consiste en encabalgamientos gramaticales. (Porque la invención en prosa juega el mismo papel con respecto a la realidad que la rima en un poema.) (mi traducción)

² Ahora es una categoría capaz de contenerlo todo para la panoplia de formas literarias, que en su evolución moderna y disolución a alta velocidad, uno no sabe más como nombrar. (mi traducción)

regarded as linguistic artifacts to which nothing further can be done, now influences much of what is distinctively modern in prose”³. (Sontag, 2009: 18)

De esta manera Sontag plantea la distinción acerca de que si bien en el siglo XIX ruso el cambio de perspectiva y profundidad en la prosa fue un mérito de los novelistas, en el siglo XX ese logro le correspondió a los poetas:

One of the great events of twentieth-century literature has been the evolution of a particular kind of prose: impatient, ardent, elliptical, usually in the first person, often using discontinuous or broken forms, that is mainly written by poets (or if not, by writers with the standard of poetry in mind). For some poets, to write prose is to practice a genuinely different activity, to have a different (more persuasive, more reasonable) voice⁴. (Sontag, 2009: 20)

En esta apreciación, es llamativo que en el siglo XIX la evolución de la prosa rusa estiraba entonces también los límites de las formas genérica importadas de Europa. Los márgenes de la novela rusa excedían, por entonces, los alcances de la gran tradición de la novela realista. Sobre esto mismo discurría Tolstoi cuando reflexionaba sobre su obra en ese extenso epílogo de *Война и мир* (Guerra y Paz) (1867) que sigue al fin de la parte narrativa. Allí Tolstoi repasa sobre los alcances de su obra monumental y concluye en una serie de puntos que detalla. Así llega a preguntarse:

Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого

³ El estándar que parece eminentemente apropiado para la poesía lírica, según la cual los poemas pueden ser considerados como artefactos lingüísticos a los que nada puede añadirse, influye ahora en gran parte de lo que es distintivamente moderno en la prosa. (mi traducción)

⁴ Uno de los grandes acontecimientos de la literatura del siglo XX ha sido la evolución de un tipo particular de prosa: impaciente, ardiente, elíptica, generalmente en primera persona, a menudo con formas discontinuas o rotas, que está escrita principalmente por poetas (o, si no, por escritores con el nivel de la poesía en mente). Para algunos poetas, escribir prosa es practicar una actividad genuinamente diferente, tener una voz diferente (más persuasiva, más razonable) (mi traducción)

Дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести⁵. (Толстой, 1979: 356)

Esta relación, marcada por Sontag, sobre la emergencia de la prosa rusa en el siglo XX será constantemente destacada por Brodsky en varios ensayos. Por ejemplo, en el ensayo dedicado a la prosa de Nadezhda Mandelstam, *Nadiezhdha Mandelstam (1899-1980)* (1981), Brodsky reinstala a la poesía como génesis de la prosa, al menos en el ámbito de la literatura rusa. Para el autor la poesía siempre ha precedido a la prosa y le ha enseñado el camino. Particularmente, en el ensayo sobre la obra de Nadezhda Mandelstam, Brodsky expresará la emergencia de un texto como *Воспоминания* (1999) (*Recuerdos, traducidos en Occidente como Contra toda esperanza*) no únicamente por cierta “devotion to justice” (devoción a la justicia) por parte de su autora, sino como el resultado de la influencia de dos poetas: el propio Ósip Mandelstam y Anna Ajmátova; aunque no simplemente porque este fuera su esposo y Ajmátova su amiga de toda la vida. Brodsky no cree en la importancia de la biografía, ni en los condicionamientos históricos en este aspecto. En su propia concepción, Brodsky parece querer demostrar, los efectos de la poesía; del lenguaje sometido al ejercicio de la memoria, durante esta época “pre-Gutenberg” como la llamaba Ajmátova, sobre la autora de las memorias. Así, tomando prestada una frase del propio Auden dirá que Nadezhda Mandelstam atravesada por la poesía de estos dos referentes fue “hurt” (herida) en la prosa⁶ (Brodsky, 1986: 151). Casi como sí,

⁵ ¿Qué es *Guerra y paz*? No es una novela, menos aún un poema, menos aún una crónica histórica. *La guerra y la paz* es lo que ha querido y podido expresar el autor en la forma en que ha sido expresado. Tal declaración sobre el desdén del autor hacia las formas convenidas de una obra artística en prosa podría parecer presunción, si no fuera meditada y no tuviera ejemplos. La historia de la literatura rusa desde tiempos de Pushkin no solo presenta muchos ejemplos de esta retirada de la forma europea sino que incluso no da ni un ejemplo de lo contrario. Comenzado por las *Almas muertas* de Gógol y hasta *La casa muerta* de Dostoievski, en el nuevo período de la literatura rusa no hay ninguna obra artística en prosa, que sobresalga un poco de la medianía, que se acomode completamente a la forma de la novela, el poema o el relato. (Tolstoi, Lev Nikoláyevich (2003) *Obras completas* Tomo 1, Madrid: Aguilar. P.1092)

⁶ En una entrevista posterior Brodsky dará cuenta de esta referencia de Auden en relación a la poesía de Yeats para explicar la importancia de la lengua como un determinante más fuerte que cualquier otra influencia. Así dirá:

Brodsky. Actually to a large extent. What I mean actually is the intervention of language upon you or into you. That famous line of Auden’s about Yeats: “mad Ireland hurt you into poetry—” What “hurts” you into poetry or literature is language, your sense of language. Not your private philosophy or your politics, nor even the creative urge, or youth.
Interviewer. So, if you’re making a cosmology you’re putting language at the apex?

ante la falta de epígonos que pudieran continuar a esos dos poetas, el único camino disponible para evitar el estancamiento de la lengua hubiera sido volcarse hacia la prosa. En este sentido, dice Brodsky, fue una especie de recapitulación de la tradición rusa llamada a sobrevivir.

Yet it wasn't this devotion to justice alone that made her sit down at the age of sixty-five and use her time of respite for writing these books. What brought them into existence was a recapitulation, on the scale of one, of the history of Russian literature. I have in mind the emergence of great Russian prose in the second half of the nineteenth century. That prose, which appears as though out of nowhere, as an effect without traceable cause, was in fact simply a spin-off of the nineteenth century's Russian poetry. It set the tone for all subsequent writing in Russian, and the best work of Russian fiction can be regarded as a distant echo and meticulous elaboration of the psychological and lexical subtlety displayed by the Russian poetry of the first quarter of the century. "Most of Dostoevsky's characters," Anna Akhmatova used to say, "are aged Pushkin heroes, Onegin and so forth"⁷. (Brodsky, 1986: 149)

Como se verá más adelante, estas operaciones de posicionamiento son estrategias del propio Brodsky para ubicarse a sí mismo en sus ensayos como continuador de la tradición literaria rusa interrumpida por la emergencia de la Revolución. Por otra

Brodsky. Well, it's no small thing—it's pretty grand. When they say "the poet hears the voice of the Muse," it's nonsense if the nature of the Muse is unspecified. But if you take a closer look, the voice of the Muse is the voice of the language. It's a lot more mundane than the way I'm putting it. Basically, it's one's reaction to what one hears, what one reads. (Brodsky, 1980 :72)

Brodsky. En realidad, en gran medida. Lo que quiero decir en realidad es la intervención del lenguaje sobre ti o dentro de ti. Esa famosa frase de Auden sobre Yeats: "La loca Irlanda te hirió en poesía – "Lo que te "hiere" en la poesía o en la literatura es el lenguaje, tu sentido del lenguaje". No tu filosofía privada o tu política, ni siquiera el impulso creativo o la juventud.

Entrevistador. Entonces, si estás haciendo una cosmología, ¿estás poniendo el lenguaje en el ápice?

Brodsky. Bueno, no es algo pequeño, es bastante grande. Cuando dicen "el poeta oye la voz de la musa", no tiene sentido si no se especifica la naturaleza de la musa. Pero si se mira más de cerca, la voz de la musa es la voz de la lengua. Es mucho más mundano de lo que estoy diciendo. Básicamente, es la reacción de uno a lo que escucha, a lo que lee. (mi traducción)

⁷ Sin embargo, no fue sólo esta devoción a la justicia lo que la hizo sentarse a la edad de sesenta y cinco años y usar su tiempo de descanso para escribir estos libros. Lo que los trajo a la existencia fue una recapitulación, a la escala de uno, de la historia de la literatura rusa. Me refiero a la aparición de la gran prosa rusa en la segunda mitad del siglo XIX. Esa prosa, que aparece como si fuera de la nada, como un efecto sin causa localizable, fue de hecho simplemente un spin-off de la poesía rusa del siglo XIX. Está marcó el tono para toda escritura subsiguiente en ruso y la mejor obra de ficción rusa puede considerarse como un eco lejano y una elaboración meticulosa de la sutileza psicológica y léxica de la poesía rusa del primer cuarto de siglo. "La mayoría de los personajes de Dostoievski", solía decir Anna Ajmatova, "son héroes envejecidos de Pushkin, Onegin y así sucesivamente. (mi traducción)

parte, estas observaciones dan cuenta de la concepción del propio Brodsky sobre la importancia de la lengua por encima de la relevancia individual del poeta.

Lo cierto es que, al igual que en el siglo XIX, en el siglo XX los poetas rusos (especialmente en el caso de Tsvietáieva) recuperaron la imagen romántica del poeta como héroe, y junto con eso la concepción de que la forma más alta de la literatura e incluso del lenguaje en sí estaba dada por la poesía. En este sentido es entonces que la prosa de poeta deja de ser “prosaica”. En esta misma línea es que Sontag citará la apreciación de Tsvietáieva sobre la prosa de Pushkin:

Tsvetaeva shares this sense of poetry as the apex of literary endeavor-which means identifying all great writing, even if prose, as poetry. "Pushkin was a poet," she concludes her essay "Pushkin and Pugachev" (1937), and "nowhere was he the poet with such force as in the 'classical' prose of *The Captain's Daughter*"⁸. (Sontag, 2009: 13)

Al igual que Tsvietáieva, Brodsky considera a la poesía como “the highest form of locution⁹” y esta declaración no se limita a plantear su superioridad en términos de una elección literaria; su valor va más allá, puesto que tiene que ver con su concepción de la estética como maestra de ética. La literatura, y mucho más la poesía, escribirá en su discurso de aceptación del premio novel: *Uncommon Visage* (1987) es una “form of moral ensurance” mucho más fiable que cualquier “system of beliefs or a philosophical doctrine”¹⁰ (Brodsky, 1995: 52). En concreto, Brodsky plantea silogísticamente su idea de esta forma:

In an anthropological respect, let me reiterate, a human being is an aesthetic creature before he is an ethical one. Therefore, it is not that art, particularly literature, is a by-product of our specie’s development, but just the reverse. If what distinguishes us from other members of the animal kingdom is speech, the literature – and poetry in particular, being the highest form of locution – is, to put it bluntly, the goal of our species¹¹. (Brodsky, 1995: 50)

⁸ Tsvietáieva comparte este sentido de la poesía como la cúspide del esfuerzo literario, lo que significa identificar toda la gran escritura, aunque sea en prosa, como poesía. Pushkin era poeta”, concluye su ensayo "Pushkin y Pugachev" (1937), y "en ninguna parte fue él poeta con tanta fuerza como en la prosa “clásica” de *La hija del capitán*". (mi traducción)

⁹ a forma más alta de locución (mi traducción)

¹⁰ forma de garantía moral más fiable que un sistema de creencias o una doctrina filosófica. (mi traducción)

¹¹ En un sentido antropológico, permítanme reiterar, el ser humano es una criatura estética antes que ética. Por lo tanto, no es que el arte, en particular la literatura, sea un subproducto de nuestro desarrollo como especie, sino todo lo contrario. Si lo que nos distingue de otros miembros del reino animal es el

En esta secuencia de razonamientos queda clara la forma de planteamiento característica del ensayo según lo detallado por Lukács, Bense y Adorno. Brodsky no necesita probar nada, no es un filósofo o académico: “a man of my occupation seldom claims a systematic mode of thinking; at worst, he claims to have a system – but even that, in his case, is a borrowing from a milieu, from a social order, or from the pursuit of philosophy at a tender age”¹². (Brodsky, 1995: 46).

Como escribió Loseff sobre Brodsky en su biografía, *Joseph Brodsky: A Literary Life* (2006) su indisciplinada manera de pensar elude la lógica formal; sus reflexiones tienen la fuerza de sus convicciones. Brodsky construye cadenas de silogismos y los ensambla sin testear, ni empírica ni analíticamente. Es constante en sus ensayos que sus argumentos queden como sueltos, llamativamente poderosos, como los últimos versos en un poema. Así como Brodsky escribió sobre la obra de Mandelshtam “after the last line of a poem nothing follows except literary criticism”¹³. (Brodsky, 1986: 123).

Según Sontag la prosa de un poeta, incluso la prosa crítica o ensayística de un poeta con su particular “fervor, density, velocity, fiber. It has a distinctive subject: the “growth of the poet's vocation”¹⁴. (Sontag, 2009: 17) Y en este caso la prosa de Brodsky no es la excepción. La prosa de poeta discurre mayormente sobre su vocación; en sí es una autobiografía de su ser poeta “And to write such autobiography, as to be a poet, requires a mythology of the self”¹⁵. (Sontag, 2009: 21)

Así, concluye Sontag: “When essays no longer seem like what used to be called essays, and long and short fictions no longer like what used to be called novels and stories, we call them prose”¹⁶. (Sontag, 2009: 20)

En este punto, como Brodsky escribió sobre Tsvietáieva, a quien consideraba “the poet of poets” (la poeta de poetas), el pasaje a la prosa llevado adelante por un

habla, la literatura -y la poesía en particular, que es la forma más elevada de locución- es, por decirlo sin rodeos, el objetivo de nuestra especie. (mi traducción)

¹² un hombre de mi ocupación rara vez reclama un modo de pensar sistemático; en el peor de los casos, afirma tener un sistema - pero incluso eso, en su caso, es un préstamo de un medio, de un orden social, o de la búsqueda de la filosofía a una edad muy temprana. (mi traducción)

¹³ después de la última línea de un poema no sigue nada excepto la crítica literaria. (mi traducción)

¹⁴ fervor, densidad, velocidad, fibra. Tiene un tema distintivo: el "crecimiento de la vocación del poeta". (mi traducción)

¹⁵ Y para escribir tal autobiografía, como para ser un poeta, se requiere una mitología del yo. (mi traducción)

¹⁶ Cuando los ensayos ya no se parecen a lo que antes se llamaba ensayos, y las ficciones largas y cortas ya no son lo que antes se llamaban novelas e historias, las llamamos prosa. (mi traducción)

poeta no puede ser otra cosa que “the continuation of poetry by other means”¹⁷. (Brodsky, 1986: 178)

2.

En su ensayo sobre la prosa de Marina Tsvietáieva: *A poet and Prose* (1979) Brodsky indaga los motivos por los cuales un poeta puede verse en la necesidad de pasar a la prosa. En este pasaje, dirá Brodsky, nunca puede saberse cuánto pierde la poesía, pero la prosa se beneficia enormemente. Este ensayo (sin duda uno de los más reveladores sobre el lugar de la prosa en la obra del propio Brodsky) comienza con una observación irónica sobre que la separación entre poesía y prosa, solo ha podido ser planteada desde la prosa y que a pesar de que esto pareciera ser una necesidad de la crítica; el problema ya estaba instalado entre los propios autores.

The tradition of dividing literature into poetry and prose dates from the beginnings of prose, since it was only in prose that such a distinction could be made. Ever since, poetry and prose have customarily been regarded as separate areas – or, better yet, spheres – of literature wholly independent of each other. To say the least, “prose poems,” “rhythmical prose,” and the like indicate a derivative mentality, a polarized rather than integral perception of literature as a phenomenon. Curiously enough, such a view of things has by no means been imposed upon us by criticism from without. This view is, above all, the fruit of the guild approach to literature taken by literati themselves¹⁸. (Brodsky, 1986: 176)

Ahora bien, esta distinción ocurre puesto que en el arte existen jerarquías, dirá Brodsky, y en tal orden de cosas la poesía ocupa una posición más alta que la prosa y, por lo tanto, un poeta es superior a un escritor. Brodsky sigue aquí una concepción de la poesía fuertemente arraigada en la tradición rusa que desde el Romanticismo hasta el Acmeismo la ubicó como la meta más eminente de la literatura y del lenguaje. De

¹⁷ La continuación de la poesía por otros medios. (mi traducción)

¹⁸ La tradición de dividir la literatura en poesía y prosa data de los comienzos de la prosa, ya que sólo en prosa se podía hacer tal distinción. Desde entonces, la poesía y la prosa se han considerado habitualmente como áreas separadas -o, mejor aún, esferas- de la literatura totalmente independientes entre sí. Como breves ejemplos, "poemas en prosa", "prosa rítmica", etc., indican una mentalidad derivada, una percepción polarizada y no integral de la literatura como fenómeno. Curiosamente, esta visión de las cosas no nos ha sido impuesta por la crítica desde fuera. Esta visión es, sobre todo, fruto del enfoque gremial de la literatura de los propios literatos. (mi traducción)

esta manera, explica Sontag en el ensayo antes citado sobre Tsvietáieva, es como si en contraste con la poesía “any work in prose became an inferior venture—as if prose were always a communication, a service activity”¹⁹. (Sontag, 2009: 12)

El argumento que Brodsky presentará tendrá más la fuerza de su autodeterminación como poeta que el peso de cualquier razonamiento lógico. Después de todo, como destaca Sontag, desde el Romanticismo “the republic of letters is, in reality, an aristocracy. And "poet" has always been a title de noblesse”²⁰. (Sontag, 2009: 14). Brodsky, justificará su punto de vista, entonces, asegurando que todo criterio de “equality is extrinsic to the nature of art”²¹. (Brodsky, 1986: 176). En definitiva podría considerarse que esta jerarquía podría estar dada por la versatilidad y superioridad del poeta en el dominio de la lengua. Sin embargo, Brodsky lo pone, sin rodeos, de esta manera: “This is true not so much because poetry is in fact older than prose, but because a poet in narrow circumstances can sit down and produce a piece; whereas in similar straits a prose writer would hardly give thought to a poem”²². (Brodsky, 1986: 176) En esta forma de exposición puede muy claramente verse lo que marca Adorno sobre la falta de correlación lógica de los argumentos del ensayo. Esto mismo notará David Bethea al decir que en Brodsky el golpe de efecto “comes more from images than from the incremental pace of a logically unfolding argument”²³. (Bethea, 1994: 5)

En esta exposición es posible ver, como explica Sontag, que al igual que otros poetas, Brodsky construye para su exaltación de la poesía “a caricatural Other: the slack mental condition he equates with prose”²⁴. (Sontag, 2009: 13) Asimismo, remarca Sontag, Brodsky solo parece aceptar en esta apreciación la necesidad dictada por “narrow circumstances” (estrechas circunstancias) entre las que incluye consideraciones económicas o incluso la urgencia por polemizar. En definitiva, dice Sontag: “Such a definition of poetry is actually a tautology—as if prose were identical with the "prosaic." And "prosaic" as a term of denigration, meaning dull,

¹⁹ cualquier trabajo en prosa se convirtió en una empresa inferior -como si la prosa fuera siempre una comunicación, una actividad de servicio. (mi traducción)

²⁰ la república de las letras es, en realidad, una aristocracia. Y "poeta" siempre ha sido un título de nobleza. (mi traducción)

²¹ la igualdad es extrínseca a la naturaleza del arte. (mi traducción)

²² Esto es cierto no tanto porque la poesía sea de hecho más antigua que la prosa, sino porque un poeta en circunstancias estrechas puede sentarse y producir una pieza; mientras que en aprietos similares un escritor de prosa difícilmente podría dar con la idea de un poema. (mi traducción)

²³ viene más de imágenes que del ritmo incremental de un argumento que se despliega lógicamente. (mi traducción)

²⁴ un Otro caricaturesco: el estado mental flojo que equipara con la prosa. (mi traducción)

commonplace, ordinary, tame, is precisely a Romantic idea”²⁵. (Sontag, 2009: 14)

Estas consideraciones sobre la prosa como una forma de expresión inferior también pueden rastrearse en otros ensayos de Brodsky. En *How to Read a Book* (1988), una charla dada en la apertura de la primera feria del libro de Turín en mayo de ese año, Brodsky dirá, directamente que la forma de desarrollar “good taste in literature” (buen gusto en literatura) será leyendo poesía; puesto que ésta es “a great disciplinarian of prose” (una gran disciplinadora de la prosa) Concretamente, la poesía, dirá Brodsky parafraseando a Montale, “is an incurably semantic art and chances for charlatanism are extremely low”²⁶. (Brodsky, 1995: 103)

En este discurso puede rastrearse lo que Lukács describía como una constante en el ensayo moderno acerca de que el tema era muchas veces un *Sprungbrett*, (un trampolín) para la auto-referencialidad. Tal es así que lo que parece ser en principio una recomendación sobre ¿qué leer? Se transforma en una digresión sobre su propia técnica de composición:

Good style in prose is always hostage to the precision, speed, and laconic intensity of poetic diction. A child of epitaph and epigram, conceived, it appears, as a shortcut to any conceivable subject matter, poetry is a great disciplinarian of prose. It teaches the latter not only the value of each word but also the mercurial mental pattern of the species, alternatives to linear composition, the knack of omitting the self-evident, emphasis on detail, the technique of anti-climax. Above all, poetry develops in prose that appetite for metaphysics which distinguishes a work of art from mere *belles lettres*.²⁷. (Brodsky, 1995: 100)

Otro ejemplo en esta misma línea de consideración sobre la prosa puede encontrarse en su ensayo sobre el poeta griego Constantino Cavafis, *Pendulum's Song* (1975). Allí, Brodsky rescatará un hallazgo que, él interpreta, es el resultado de un proceso de ascetismo lingüístico en la obra madura del poeta alejandrino. Para Brodsky, Cavafis

²⁵ Tal definición de poesía es en realidad una tautología, como si la prosa fuera idéntica a lo "prosaico". Y "prosaico" como término de denigración, que significa aburrido, común, ordinario, manso, es precisamente una idea romántica. (mi traducción)

²⁶ es un arte semántico incurable y las posibilidades de charlatanismo son extremadamente bajas. (mi traducción)

²⁷ El buen estilo en prosa es siempre rehén de la precisión, velocidad e intensidad lacónica de la dicción poética. Hija del epitafio y el epigrama, concebida, parece, como un atajo a cualquier tema concebible, la poesía es una gran disciplinadora de la prosa. Enseña a esta última no sólo el valor de cada palabra sino también el patrón mental mercurial de la especie, las alternativas a la composición lineal, la habilidad de omitir lo evidente, el énfasis en el detalle, la técnica del anticlímax. Sobre todo, la poesía desarrolla en la prosa, ese apetito por la metafísica que distingue a una obra de arte de las meras *belles lettres*. (mi traducción)

se dio cuenta en su trabajo con el lenguaje que éste en general es un medio de “assimilation” (asimilación) antes que de “cognition” (conocimiento), debido a que, dice Brodsky: “the human being is a natural bourgeois and uses language for the same ends as he uses housing or clothing”²⁸. (Brodsky, 1986: 56) En este aspecto, es que puede entenderse que cuando Brodsky califica a la prosa como “prosaica” está pensando desde una idea de utilitarismo, redundancia y verbosidad. Brodsky destacará como contrapartida en Cavafis la condensación y concisión de su verso tardío logrado a fuerza de un empobrecimiento del léxico. Cavafis logrará así, según la lectura de Brodsky, un nuevo lustre poético en las palabras a partir de su economía y de restituirles a estas, en su literalidad, su sentido primario como si se tratara de una especie de tautología mental. Es así como reconoce Brodsky: “Poetry seems to be the only weapon able to beat language, using language’s own means”²⁹. (Brodsky, 1986:56)

En otros ensayos Brodsky creará varias analogías para dar cuenta de esta relación desigual siempre en detrimento de la prosa. Así dirá por ejemplo siempre con ironía: “A poet turning to prose . . . is like the shift from gallop to trot, a time exposure photograph of a monument, or Apollo’s one year’s service as shepherd for the flocks of King Admetus”³⁰. (Brodsky, 1976: 8) O también: “Literature started with poetry, with the song of a nomad that predates the scribblings of a settler”³¹. (Brodsky, 1995: 101)

En concreto, teniendo en cuenta estas consideraciones, Brodsky llegará a preguntarse, en el ensayo sobre Tsvietáieva, sobre cuáles son entonces las razones por las que un poeta se siente en la urgencia de escribir en prosa. Brodsky enumerará con cierta ironía, dando un rodeo cómico, varias ejemplos posibles: “A narrative involving more than three characters resist almost every poetic form except the epos. Reflections on historical themes, as well as childhood remembrances (in which the poet indulges to the same degree as ordinary mortals do) in turn look more natural in

²⁸ el ser humano es un burgués natural y utiliza el lenguaje con los mismos fines que la vivienda o la ropa. (mi traducción)

²⁹ La poesía parece ser la única arma capaz de vencer al lenguaje, utilizando los propios medios de lenguaje. (mi traducción)

³⁰ Un poeta que se pasa a la prosa es como el cambio del galope al trote, una fotografía de tiempo de obturación lenta de un monumento, o el año de servicio de Apolo como pastor de los rebaños del rey Admeto. (mi traducción)

³¹ La literatura comenzó con la poesía, con el canto de un nómada anterior a los garabatos de un colono. (mi traducción)

prose”³². (Brodsky, 1986: 178). No obstante, como una especie de contraejemplo Brodsky presentará hábilmente la posibilidad de una indiferenciada alternancia entre poesía y prosa ejemplificando con la obra de dos poetas sobresalientes de la literatura rusa. Por un lado aludirá a la obra de carácter histórico escrita por Pushkin sobre la rebelión de Pugachov, *История Пугачёва* (1834) (Historia de Pugachov) devenida novela histórica en *Капитанская дочка* (1836) (La hija del Capitán) a la novela en verso de Pushkin *Евгений Онегин* (1833) (Eugenio Onegin) y a los poemas que concluyen la novela de Pasternak *Доктор Живаго* (1957) (Doctor Zhivago). Con esta discreta alusión Brodsky quiere demostrar que una obra, cualquiera sea su género, escrita por un poeta auténtico, siempre mantendrá su esencia poética, incluso en su pasaje a la prosa.

The History of the Pugachev Rebellion, The Captain’s Daughter - what could be more gratifying subjects for romantic poems! And especially in the era of Romanticism... However, what happens in the end is that the novel in verse is replace more and more often by “verses from a novel”³³. (Brodsky, 1986: 178)

A través de estos ejemplos, Brodsky llegará finalmente a la prosa de Marina Tsvetaieva para describirla como la mejor síntesis capaz de trascender esa distinción histórica entre poesía y prosa. Esta operación le permite a Brodsky, por supuesto, al mismo tiempo hablar sobre su propio discurrir por una escritura que entonces se planteará como esa “continuation of poetry by other means”.

Everywhere – in her diary entries, essays on literature, fictionalized reminiscences – that is just what we encounter: the resettling of the methodology of poetic thinking into a prose text, the growth of poetry into prose. Tsvetaeva’s sentence is constructed not so much in accordance with the principle of subject followed by predicate as through the use of specifically poetic technology: sound association, root rhyme, semantic enjambment, etc. That is, the reader is constantly dealing not with linear (analytic) development but with a

³² Una narración de más de tres personajes resiste casi todas las formas poéticas excepto la epopeya. Reflexiones sobre temas históricos, así como recuerdos de la infancia (en los que el poeta se complace en la misma medida que los mortales ordinarios) a su vez parecen naturales en prosa. (mi traducción)

³³ *La Historia de la Rebelión de Pugachov, La hija del Capitán* - ¡Qué podrían ser temas más gratificante para poemas románticos! Y sobre todo en la época del romanticismo... Sin embargo, lo que sucede al final es que la novela en verso es reemplazada cada vez más a menudo por "versos de una novela". (mi traducción)

crystalline (synthesizing) growth of thought³⁴. (Brodsky, 1986: 179)

En Tsvietáieva, Brodsky encuentra un espejo en el cual reflejarse; uno de los tantos que conformarán su identidad de poeta. Esta conexión, por otra parte, excede lo netamente literario y se da, podría decirse, en los mismos términos en que Tsvetáieva hablaba con su característico tono ingenuo provocador de sus propias influencias en *Ответ на анкету* (1926) (Respuesta a un cuestionario) al decir: “Литературных влияний не знаю, знаю человеческие”³⁵. (Цветаева, 1997: 535)

En este mismo sentido, Brodsky tiene varios ensayos dedicados a la obra de otros poetas³⁶; aunque no se trata de ensayos de crítica; sus aproximaciones carecen de objetividad académica; y reflejan su experiencia de lectura desde un enfoque profundamente subjetivo. Así, por ejemplo, escribió en su ensayo sobre Robert Frost: *On grief and Reason* (1994):

And now I am going to start with one of his poems, witch appears in the 1942 volume A Witness Tree. I am about to put forth my views and opinions about his lines without any concern for academic objectivity, and some of these views will be pretty dark. All I can say in my defence is (a) that I do like this poet enormously and I am going to try to sell him to

³⁴ En todas partes -en sus diario, en sus ensayos sobre literatura, en sus reminiscencias ficcionalizadas- eso es precisamente lo que encontramos: la reubicación de la metodología del pensamiento poético en un texto en prosa, el crecimiento de la poesía en prosa. La frase de Tsvetáieva se construye no tanto según el principio del sujeto seguido por el predicado como mediante el uso de tecnología específicamente poética: asociación sonora, rima de raíz, encabalgamiento semántico, etc. Es decir, el lector está constantemente tratando no con el desarrollo lineal (analítico) sino con un crecimiento cristalino (sintetizador) del pensamiento. (mi traducción)

³⁵ No conozco influencias literarias, conozco influencias humanas. (mi traducción)

³⁶ En el ya mencionado ensayo *Uncommon Visage* (1987) Brodsky inicia su lectura de aceptación del premio novel con una breve lista de los poetas más importantes para él entre los que enumera, casi como una invocación a las musas a Ósip Mandelshtam, Marina Tsvetáieva, Robert Frost, Anna Ajmátova y Wystan H. Auden. No obstante en la compilación de sus libros de ensayos editados la lista es más extensa. Así, en *Less than One* (1986) aparecen: *The Keening Muse* (1982) sobre Anna Ajmátova; *Pendulum's Song* (1975) sobre Constantino Cavafis; *In the Shadow of Dante* (1977) sobre Eugenio Montale; *The Child of Civilization* (1977) sobre Osip Mandelshtam; *The Sound of the Tide* (1983) sobre Derek Walcott; *A poet and Prose* (1979) y *Footnote to a Poem* (1981) ambos sobre Marina Tsvetáieva y finalmente *On "September 1, 1939" by W.H. Auden* (1984) y *To Please a Shadow* (1983) ambos sobre W. H. Auden. En *On grief and Reason* (1995) aparecen justamente *On grief and Reason* (1994) un extenso ensayo sobre Robert Frost; *Wooing the Inanimate: Four Poems by Thomas Hardy* (1994) sobre Thomas Hardy; *Ninety Years Later* (1994) sobre Rainer María Rilke; *Letter to Horace* (1995) sobre Horacio y finalmente *In Memory of Stephen Spender* (1995) sobre Stephen Spender. Además existen otros artículos sobre poetas no compilados en libro entre los que pueden citarse: *The Fate of a Poetess* una carta abierta en defensa de la poeta N. Gorbanevskaja, publicada en *Michigan Daily*, Nov. 12, 1972. *Translating Ajmatova* publicado en *The N.Y. Review of books* Oct. 9, 1973 y *Virgil: Older than Christianity, a Poet for the New Age* aparecido en la revista *Vogue* Oct. 1981.

you as he is, and (b) that some of that darkness is not entirely mine: it is his line's sediment that has darkened my mind; in other words, I got it from him³⁷. (Brodsky, 1995: 226)

Brodsky construye una historia poética de sus lecturas que es a su vez una historia de sus influencias. Una historia en el sentido en que Harold Bloom lo plantea en *The Anxiety of Influence* (1973) como una historia hecha por poetas “by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves”³⁸. (Bloom, 1997: 5)

Algo similar dirá también Lev Loseff (Loseff, 2006) en la biografía literaria de Brodsky. De acuerdo con Loseff, Brodsky parte de la premisa de que existen ciertas constantes líricas universales que uniforman el trabajo de los poetas líricos desde Virgilio pasando por Tsvietáieva y Auden hasta él mismo, y todos los que sin importar su distancia histórica considera sus contemporáneos y sobre los que escribirá numerosos prefacios a sus obras los últimos años de su vida. De esta manera, dice Loseff, en sus ensayos sobre otros poetas “he blithely projects his own experience, stylistic preferences, and prejudices onto them”³⁹. (Loseff, 2011: 55) Esto da como resultado, resume Loseff, dos tipos de ensayos: “One, written out of inner need, tells us how Brodsky read and perceived Virgil, Tsvietáieva, Auden, and other poets dear to him; the other, represent by many of these prefaces, tells us more about Brodsky himself than about the subject of the essay”⁴⁰. (Loseff, 2011: 55) Después de todo, como escribió el propio Brodsky en uno de sus ensayos dedicados a Auden: “every work of art, be it a poem or a cupola, is understandably a self-portrait of its author”⁴¹. (Brodsky, 1986: 304)

No obstante, existe ciertamente una razón elemental en un poeta como Brodsky para volcarse a la prosa. Concretamente su prosa en inglés está dirigida a un público que no puede leer su poesía en idioma original. Así Brodsky dirá, citando a

³⁷ Y ahora voy a empezar con uno de sus poemas, que aparece en el volumen de 1942 *A Witness Tree*. Estoy a punto de exponer mis puntos de vista y opiniones sobre sus líneas sin ninguna preocupación por la objetividad académica, y algunos de estos puntos de vista serán bastante oscuros. Todo lo que puedo decir en mi defensa es (a) que me gusta enormemente este poeta y que voy a tratar de vendérselos tal como es, y (b) que parte de esa oscuridad no es enteramente mía: es el sedimento de sus líneas lo que ha oscurecido mi mente; en otras palabras, la obtuve de él. (mi traducción)

³⁸ (...) al malinterpretarse unos a otros, con el fin de despejar el espacio imaginativo para ellos mismos. (mi traducción)

³⁹ él proyecta alegremente su propia experiencia, sus preferencias estilísticas y sus prejuicios sobre ellos. (mi traducción)

⁴⁰ Uno, escrito por necesidad interna, nos dice cómo Brodsky leyó y percibió a Virgilio, Tsvetaeva, Auden y otros poetas queridos por él; el otro, representado por muchos de estos prefacios, nos habla más del propio Brodsky que del tema del ensayo. (mi traducción)

⁴¹ toda obra de arte, ya sea un poema o una cúpula, es comprensiblemente un autorretrato de su autor. (mi traducción)

Tsvietáieva: “Reading is complicity in the creative process”⁴². (Brodsky, 1986: 179)
 De esta manera, este pasaje a la prosa es en definitiva una estrategia de acercamiento al lector, cuando no su propia didáctica para la creación del lector ideal. Según Brodsky, a partir de una especie de reducción del tempo, de un cambio de velocidad, Tsvietáieva busca explicarse apuntando a la comprensión: “For without complicity in the creative process there is no comprehension: what is comprehension if not complicity?”⁴³(Brodsky, 1986: 179)

En este cambio de paso hacia la prosa, dirá Brodsky, Tsvietáieva desmantela su técnica de composición frente al lector: “Tsvietáieva shows her reader what a word, a thought, a phrase consist of; she tries, often against her own will, to draw the reader closer to her: to make him equally great”⁴⁴. (Brodsky, 1986: 179)

Brodsky no es Tsvietáieva. Como poeta Tsvietáieva es mucho más estridente, más profundamente romántica. Brodsky hablará de su “tragic intonation” (entonación trágica) mucho más en su pasaje a la prosa. No obstante, es posible encontrar en muchos de los ensayos de Brodsky, especialmente en sus propios ensayos autobiográficos la misma sobresaturación lingüística en el espesor de su escritura. Brodsky al igual que Tsvietáieva o Mandelshtam alcanzan una escritura dinámica, por momentos aforística propia de cierta fertilización epigramática; densamente cargada con profusión de imágenes y referencias que se encadenan en una sintaxis enrarecida por los cambios de ritmo, pausas y silencios.

Conjuntamente, en su pasaje a la prosa Brodsky no solamente sigue a Tsvietáieva, sino que además suma la complejidad de “traducir” su universo poético de un idioma a otro; de un género a otro. En palabras de Loseff, en la repetición de motivos, imágenes y figuras poéticas “Brodsky’s English prose is of one cloth with his Russian poetry⁴⁵”. (Loseff, 2011: 230) En esta continuidad, asimismo recuerda Loseff, mientras que la métrica es entendida usualmente como una regularidad en la alternancia de sonidos acentuados y no acentuados distribuidos intencionalmente en las palabras de un poema; el ritmo puede manifestarse y extenderse a todos los niveles de un texto.

⁴² La lectura es complicidad en el proceso creativo (mi traducción)

⁴³ Porque sin complicidad en el proceso creativo no hay comprensión: ¿qué es la comprensión sino complicidad? (mi traducción)

⁴⁴ Tsvetáieva muestra a su lector en qué consiste una palabra, un pensamiento, una frase; ella intenta, a menudo en contra de su propia voluntad, acercar al lector a ella: hacerlo igualmente grande. (mi traducción)

⁴⁵ La prosa en inglés de Brodsky es un mismo paño con su poesía en ruso. (mi traducción)

En su trabajo sobre la prosa de Brodsky, *The Prose of Joseph Brodsky: a continuation of poetry by other means* (1997) Valentina Polukhina ha estudiado profundamente esta continuidad y ha relevado una importante cantidad de ejemplos de esta traducción del universo poético de Brodsky en ruso a su prosa en inglés.

La prosa poética de Brodsky, asegura Polukhina, posee la misma organización fonética y sintáctica y la extensión y forma de los párrafos a través de cierto patrón de reiteración léxica y otras características como la utilización de ciertos tropos y auto-citas están organizados casi al igual que las estrofas de sus versos. Para Polukhina existe la misma “metaphorical compression” (compresión metafórica) en la “atomic stylistic structure” (estructura atómica estilística) de sus ensayos que puede encontrarse, asimismo, en la técnica compositiva de sus versos a través del préstamo de su “poetic arsenal” (arsenal poético). Este hecho ilumina varios aspectos de su poética y es probablemente el resultado de un proceso de aprendizaje iniciado con la auto-traducción de sus propios textos poéticos del ruso al inglés.

Polukhina centra su estudio principalmente en *Watermark* (1989) pero igualmente extiende su búsqueda de patrones fonéticos, reiteraciones léxicas y organización sintáctica al resto de sus ensayos.

Ciertamente en *Watermark*, Brodsky desarrolla todo su potencial lírico siendo que el texto es en esencia un fresco cargado de impresiones personales y una reconstrucción metafórica de la ciudad de Venecia. En el texto antes que una imagen real de Venecia, se accede a la experiencia estética que la ciudad ha generado en la memoria de Brodsky a través de la literatura, la música y el arte. En esta misma línea de interpretación lo define Polukhina:

In *Watermark* the poetic elements are both multifarious and poly-functional. In this essay on Venice Brodsky relishes the physicality of the city, whilst providing us with a highly metaphoric description of it (...)

Brodsky tours the city accompanied by the music of Vivaldi, Mozart, Haydn, and Stravinsky (ten composers are mentioned in this essay), gazes with admiration at the works of Bellini, Tiepolo and Titian (six further artists are mentioned) and ruminates upon the verses of his favourite poets, from Virgil and Dante to Auden and Montale (14 altogether). Such diverse writers as Akutagawa Ryunosuke, Francis Bacon and Henri de Régnier are

also invited to this aesthetic feast but at table it is the voice of the author himself that is to be heard rising above all others⁴⁶. (Polukhina, 1997: 224-225)

A través de las páginas de este *book length essay* Brodsky transcribe fragmentos enteros de sus poemas en forma de auto-cita, parafraseo o paralelismo como si se tratara, dice Polukhina, de una especie de diálogo. Como ejemplos concretos Polukhina cita: *Натюрморт* (1971), *Лагуна* (1973), *Новый Жюль Верн* (1976), *Сан-Пьетро* (1977), *Римские элегии* (1981), *Венецианские строфы* (1982), *Келломяки*⁴⁷ (1982). Casi todos estos intertextos (35 en total contabiliza Polukhina, algunos más de una vez) son asimismo ejercicios de auto-traducción.

Polukhina detecta referencias de poemas escritos en el mismo año, con meses de diferencia a su trasposición en prosa en *Watermark*. Incluso algunos extractos demuestran claramente, dice Polukhina, que en los últimos años de su vida, poesía y prosa eran para Brodsky virtualmente indistinguibles. Así cita un fragmento del poema: *Доклад для симпозиума* (1989) (informe para un simposio) y lo compara con el extracto 41 de *Watermark*:

«глаз,
как невыключенный телевизор
в опустевшей квартире, продолжает передавать
изображение. Спрашивается -- чего ради?
Далее -- несколько тезисов из лекции о прекрасном.
Зрение -- средство приспособления
организма к враждебной среде. Даже когда вы к ней
полностью приспособились, среда эта остается
абсолютно враждебной. Враждебность среды растет
по мере в ней вашего пребывания;
и зрение обостряется. Прекрасное ничему

⁴⁶ En *Watermark* los elementos poéticos son múltiples y poli-funcionales. En este ensayo sobre Venecia, Brodsky disfruta de la materialidad de la ciudad, a la vez que nos ofrece una descripción muy metafórica de ella (...) Brodsky recorre la ciudad acompañado de la música de Vivaldi, Mozart, Haydn y Stravinsky (en este ensayo se mencionan diez compositores), mira con admiración las obras de Bellini, Tiepolo y Tiziano (se mencionan seis artistas más) y rumia sobre los versos de sus poetas favoritos, desde Virgilio y Dante hasta Auden y Montale (14 en total). Escritores tan diversos como Akutagawa Ryunosuke, Francis Bacon y Henri de Régnier también están invitados a esta fiesta estética, pero en la mesa es la voz del propio autor la que se escucha por encima de todas las demás. (mi traducción)

⁴⁷ Todos estos poemas citados en *Watermark* tienen su versión en inglés: *Nature Morte* (1971), *Lagoon* (1973), *The New Jules Verne* (1976), *San Pietro* (1977), *Roman Elegies* (1981), *Venetian Stanzas I y II* (1982) y *Kallomäki* (1982).

не угрожает. Прекрасное не таит
опасности.»

("The eye keeps registering reality even when there is no apparent reason for doing this, and under all circumstances. The question is: Why? And the answer is: Because the environment is hostile. Eyesight is the instrument of adjustment to an environment which remains hostile no matter how well you have adjusted to it. The hostility of the environment grows proportionally to the length of your presence in it, and I am speaking not for old age only. In short, the eye is looking for safety. [...] That explains the eye's appetite for beauty, as well as beauty's own existence. For beauty is safe. It doesn't threaten you with murder or make you sick"; W, 106-107)⁴⁸. (Polukhina, 1997: 225-226)

A lo largo de su estudio sobre la obra de Brodsky, Polukhina demuestra cómo esta transposición poética se manifiesta en diferentes niveles en su pasaje a la prosa.

A nivel fonético, por ejemplo, es característico en Brodsky el notable uso de aliteraciones, asonancias y rimas internas en la organización sonora de los párrafos. Así por ejemplo solo en *Watermark* cita Polukhina:

"which is an attempt at *domestication* - or *demonizing* - the *divine*" (W, 34); "This is the *way*, and in my case the *why*, I set *my eyes* on this *city*" (W, 43); "and the more you *dart* and *dash* about trying to get your bearings" (W, 45); "This was neither *decay* nor *decomposition*; this was *dissipation* back into time" (W, 54); "both a *master* and a *martyr*" (W, 69); "not so much *strolling* along as *scattered* about" (W, 54); "*drag* and *dredge* the city's canals" (W, 99); "pigeons accentuating every *curve* and *cornice* of the local Baroque" (W, 100); "*glittering*, *glowing*, *glinting*, the element has been casting itself" (W, 106)⁴⁹.

⁴⁸ el ojo,/ como un televisor desconectado/ en un apartamento vacío, sigue transmitiendo/ una imagen. /Estoy preguntando... ¿para qué?/ A continuación, algunas tesis de la conferencia sobre lo bello./ La visión es un medio de adaptación/ del cuerpo a un ambiente hostil. Incluso cuando la tienes/ y se ha adaptado completamente, este entorno sigue siendo/ totalmente hostil. Los entornos hostiles siguen creciendo/ mientras estés ahí;/ y tu vista se vuelve más aguda. Lo bello con nada/ amenaza. Lo bello no conlleva / peligro" (mi traducción del fragmento ruso)

El ojo sigue registrando la realidad incluso cuando no hay una razón aparente para hacerlo, y en todas las circunstancias. La pregunta es: ¿Por qué? Y la respuesta es: Porque el ambiente es hostil. La vista es el instrumento de adaptación a un entorno que sigue siendo hostil, independientemente de lo bien que te hayas adaptado a él. La hostilidad del medio ambiente crece proporcionalmente a la duración de tu presencia en él, y no estoy hablando sólo para la vejez. En resumen, el ojo busca seguridad. Eso explica el apetito del ojo por la belleza, así como la propia existencia de la belleza. Porque la belleza es segura. No te amenaza con asesinarte o enfermarte. (mi traducción del extracto en inglés)

⁴⁹ "que es un intento de domesticación -o demonización- de lo divino" (E, 34); "Este es el camino, y en mi caso el por qué, puse mis ojos en esta ciudad" (E, 43); "y cuanto más corres y corres para intentar orientarte" (E, 45); "Esto no era ni decadencia ni descomposición; esto era disipación en el tiempo" (E, 54); "maestro y mártir" (W, 69); "no tanto paseando como dispersos" (W, 54); "arrastrar y dragar los canales de la ciudad" (W, 99); "palomas que acentúan cada curva y cornisa del barroco local" (W, 100); "resplandeciente, brillante, centellante, el elemento se ha estado arrojando a sí mismo" (W, 106) (mi traducción)

(Polukhina, 1997: 227)

Polukhina también recupera ejemplos de numerosas rimas pareadas en sus últimos ensayos publicados en *On Grief and Reason*: "[...]thanks to the intensity, density, diversity and total unfamiliarity" (G&R, 66). "upon the *have-nots* and *haves*" (G&R, 107); "references/inferences" (G&R, 232); "exclaim/explain" (G&R, 241); "congeniality/conjugalality" (G&R, 245); "impasse/a passage" (G&R, 249); "this is *futility's* view of *utility*" (G&R, 255)⁵⁰. (Polukhina, 1997: 227)

Esta particularidad se potencia en *Watermark* a nivel retórico, ya que Brodsky utiliza en su búsqueda de sonoridad la simple repetición de palabras a través de anáfora, epístrofe y epanalepsis. Esta reiteración genera un efecto espejo a nivel sonoro que remite a un paralelismo a nivel temático puesto que refiere al hecho de que la ciudad está rodeada por canales de agua que la reflejan. Dice Polukhina:

The reiteration of individual words occurs in even the shortest of phrases and in such close proximity to each other as to give the impression that they are like images in a mirror. "A reflection cannot possibly care for a reflection" (W, 22); "beauty at low temperature is beauty" (W, 23); "an experience a language or a language an experience" (W, 77); "the city was literally lionized then the lion itself got lionized, which is to say humanized" (W, 89); "That explains the eye's appetite for beauty, as well as beauty's own existence. For beauty is solace, since beauty is safe" (W, 107)⁵¹. (Polukhina, 1997: 228)

En sí todas estas repeticiones recrean la materialidad y ubicuidad, el efecto de fluidez y reflejo del agua en la circularidad composicional que hace avanzar el texto reflejándose de capítulo a capítulo.

This reiteration of words at the beginning and end of these chapters gives them a compositional circularity, a sort of rondo form, imparting a thematic density to them. A

⁵⁰ "[...] gracias a la intensidad, densidad, diversidad y total desconocimiento" (G&R, 66). "entre el tener y el no tener" (G&R, 107); "referencias/inferencias" (G&R, 232); "exclamar/explicar" (G&R, 241); "congenialidad/conyugalidad" (G&R, 245); "impasse/ un pasaje" (G&R, 249); "esta es la visión de la utilidad de la futilidad" (G&R, 255) (mi traducción)

⁵¹ La reiteración de palabras individuales ocurre incluso en las frases más cortas y en una proximidad tan cercana entre sí que da la impresión de que son como imágenes en un espejo. Una reflexión no puede preocuparse por una reflexión" (W, 22); "la belleza a baja temperatura es belleza" (W, 23); "una experiencia un idioma o un idioma es una experiencia" (W, 77); "la ciudad fue literalmente leonizada, luego el león mismo fue leonizado, es decir humanizado" (W, 89); "eso explica el apetito del ojo por la belleza, así como la propia existencia de la belleza. Porque la belleza es consuelo, porque la belleza es segura" (E, 107) (mi traducción)

chapter seems closed in upon itself but that enclosure is wrenched apart by epanastrophe, which yokes it with other chapters in which the same word ends one chapter and begins the next. This happens with the 9th and 10th ("it contains *reflections*, among them my own/*Inanimate* by nature, hotel room *mirrors*"), 17th and 18th ("And the Spirit of *God* moved upon / that *God* is time"), 20th and 21st ("a party given by the umpteenth at his *palazzo*/*The palazzo* had become the umpteenth's only recently"), 30th and 31st ("An *object*, after all, is what makes infinity private/*And the object* can be a little *monster*'), 31st and 32nd ("little *monsters* [...] they might outnumber the natives/*Monsters*, however, command more of one's attention"), 34th and 35th ("*dusk*/in a *dusk*"), 37th and 38th ("The music is, of course, greater than the *band*/*That's* what worries the *band*"), 41st and 42nd ("it is inferior only to a *tear*/*A tear* can be shed in this place on several occasions"), 42nd and 43rd ("the eye's *future*/a greater *future*"), 46th and 47th ("we are part of *water*/*Should* the world be designated a genre, its main stylistic device would no doubt be *water*"). This kind of lexical connexus allows one theme to flow into the next in the following chapter⁵². (Polukhina, 1997: 230)

En *Watermark* es posible descubrir, dice Polukhina, un patrón en la clave de repetición que agrupa los significantes sonoros con sus correspondientes significados como imagen y reflejo en algunas palabras como: *city, water, time, eye, mirror*. Esta secuencia reproduce una y otra vez a nivel temático la deriva de una trama en constante digresión; como fluctuaciones en la recreación de la ciudad y "its topography aggravated with mirrors"⁵³. (Brodsky, 1989: 37) que parece emerger y articularse desde distintos ángulos de evocación.

Having been transposed into prose this device plays the role of a plot in his somehow, in general terms, plotless prose. In every paragraph, but especially in the small chapters into which his larger essays are divided, it is easy enough to pick out the key word, it is

⁵² Esta reiteración de palabras al principio y al final de estos capítulos les da una circularidad compositiva, una especie de forma rondó, dándoles una densidad temática. Un capítulo parece cerrado sobre sí mismo, pero ese cierre es arrancado por la anástrofe, que lo une con otros capítulos donde la misma palabra termina un capítulo y comienza el siguiente. Esto sucede el 9° y 10° ("contiene reflexiones, entre ellas las mías propias/inanimadas por naturaleza, espejos de habitaciones de hotel"), 17° y 18° ("Y el Espíritu de Dios se movió sobre / que Dios es tiempo"), 20° y 21° ("una fiesta dada por el enésimo en su palacio/El palacio se había convertido en el enésimo sólo recientemente"), 30° y 31° ("Un objeto, después de todo, es lo que hace al infinito privado / Y el objeto puede ser un pequeño monstruo"), 31° y 32° ("pequeños monstruos [.....] pueden superar en número a los nativos/Monstruos, sin embargo, llaman más la atención"), 34° y 35° ("crepúsculo/ en el crepúsculo"), 37° y 38° ("La música es, por supuesto, mayor que la banda/Eso es lo que preocupa a la banda"), 41° y 42° ("es inferior a una lágrima/una lágrima se puede derramar en este lugar en varias ocasiones"), 42° y 43° ("el futuro del ojo/un futuro mayor"), 46° y 47° ("somos parte del agua/Debería el mundo ser designado un género, su principal dispositivo estilístico sería sin duda el agua"). Este tipo de conexión léxica permite que un tema fluya hacia el siguiente en el siguiente capítulo. (mi traducción)

⁵³ su topografía exasperada con espejos. (mi traducción)

generally reiterated many times. The whole of *Watermark* is written on this principle. This book length essay is divided into short - one or two pages - chapters which are apparently unconnected in theme but produce the impression of unity and completeness thanks, precisely, to the lexical bonds and the key thematic words: the smell of seaweed redolent with nostalgia for the Baltic city of his childhood (chapters 1, 2, 3, 20); the city itself, its architecture, its beauty (in every other chapter); the human eye drinking in that beauty (1, 4, 5, 9, 10, 11, 19, 29, 32, 36, 41, 42); the water/mirror synonym reflecting that beauty (7, 9, 11, 12, 20); the water/time synonym and the Spirit of God which moves upon it (18, 51); dust as the flesh of time (21); infinity and the concrete object which domesticates it (6, 25, 28, 30); Paradise, Purgatory and Hell as metaphorical synonyms for Italy, America and Russia (9, 45); the monster as medium for self-disparagement (8, 32, 33, 34) and again water, the canals, the sea, the music of the sea and its chorus of breakers; tears as yet another metonymy for water and as "an attempt to remain, to stay behind, to merge with the city" (51). And love, "because one's love, too, is greater than oneself" (51). It is a sort of vignette to this story of a love affair with Venice: each one of 51 chapters is part of the complex which forms the lexical subject matter of *Watermark*⁵⁴. (Polukhina, 1997: 230)

Asimismo, esta deriva asociativa puede encontrarse en el principio compositivo de otros ensayos largos como *Flight from Byzantium* (1985) (dividido en 46 capítulos cortos) *Collector's Item* (1991) (50 capítulos) *Homage to Marcus Aurelius* (1994) (20 capítulos). En todos estos textos en prosa la progresión temática, si es que puede decirse que existe alguna, posee la lógica envolvente de la poesía que a través de la evocación del sentido producto del hilvanado de las palabras distribuidas en secuencia rítmica sugiere la idea de desarrollo y progresión. Así dice Polukhina:

A text in which the relationship between cause and effect is clearly weakened ("effaced",

⁵⁴ Al haber sido transpuesto en prosa, este dispositivo juega el papel de una trama en su prosa de alguna manera, en términos generales, sin trama. En cada párrafo, pero sobre todo en los pequeños capítulos en los que se dividen sus ensayos más grandes, es bastante fácil elegir la palabra clave, que generalmente se reitera muchas veces. Todo *Watermark* está escrito sobre este principio. Este ensayo, del largo de un libro, está dividido en capítulos cortos, aparentemente sin relación temática, pero que producen la impresión de unidad y plenitud gracias, precisamente, a los vínculos léxicos y a las palabras clave de la temática: el olor de las algas redolente con nostalgia de la ciudad báltica de su infancia (capítulos 1, 2, 3, 20); la ciudad misma, su arquitectura, su belleza (en todos los demás capítulos); el ojo humano que bebe en esa belleza (1, 4, 5, 9, 10, 11, 19, 29, 32, 36, 41, 42); el sinónimo agua/espejo que refleja esa belleza (7, 9, 11, 12, 20); el sinónimo agua/tiempo y el Espíritu de Dios que se mueve sobre él (18, 51); el polvo como la carne del tiempo (21); el infinito y el objeto concreto que lo domestica (6, 25, 28, 30); Paraíso, Purgatorio e Infierno como sinónimos metafóricos de Italia, América y Rusia (9, 45); el monstruo como medio de autodesprecio (8, 32, 33, 34) y de nuevo el agua, los canales, el mar, la música del mar y su coro de rompientes; las lágrimas como una metonimia más del agua y como "un intento de permanecer, de quedarse atrás, de fusionarse con la ciudad" (51). Y el amor, "porque también el amor es mayor que uno mismo" (51). Es una especie de viñeta a esta historia de amor con Venecia: cada uno de los 51 capítulos forma parte del complejo que constituye el tema léxico de *Watermark*.

Brodsky may well have said), is held together by associatively linked lexemes, the literal and metaphorical meanings of which entwine one with the other to form a closely woven whole. As in poetry the narrative moves forward (and, at times, backwards) through association and allusion, for the thematic paragraphs do not connect directly with one another. At one moment the theme quivers, at another it flickers, but the light it sheds is in no danger of vanishing, is not significantly lessened, thanks to the device of the "lexical subject"⁵⁵. (Polukhina, 1997: 232)

En este sentido, al igual que Adorno pensaba sobre la lógica del ensayo, Polukhina considera que Brodsky utiliza en *Watermark* una forma de transición musical en la relación entre tema y leitmotiv: "Literally inspired by the compositional principles of Haydn and Mozart, Brodsky cultivates his technique of developing "theme and variations": time, language, memory, faith appear in his prose insistently underpinning the tonality or reiterating the leitmotiv very much on the model of his own poetry"⁵⁶. (Polukhina, 1997: 231)

Esta principio por otra parte le permite a Brodsky volver una y otra vez a sus ideas y conceptos favoritos presentes en su poesía y explicarlos al exponerlos de una manera más definida y acabada en la extensión narrativa de su prosa. No obstante, a nivel sintáctico, este desarrollo se manifiesta, contrariamente a partir de saltos y fracturas: "because of the enforced dismemberment of a sentence into independent phrases"⁵⁷. Tales frases truncadas y semánticamente incompletas que semejan el efecto de "enjambment in poetry" (encabalgamientos en poesía) llevan a la conclusión muchos de los párrafos como si fueran aforismos. Así asegura Polukhina: "The narrative is not a mere pictorial montage of Venice with a chaotic accumulation of episodes but, rather, a descriptive panorama of the poet's favourite concepts, as highly patterned and as rhythmically harmonious as an eastern carpet. The whole text is a

⁵⁵ Un texto en el que la relación entre causa y efecto está claramente debilitada ("borrada", bien podría haber dicho Brodsky), se mantiene unida por lexemas ligados asociativamente, cuyos significados literales y metafóricos se entrelazan uno con el otro para formar un todo estrechamente entrelazado. Como en la poesía, la narración avanza (y, a veces, retrocede) a través de la asociación y la alusión, pues los párrafos temáticos no se conectan directamente entre sí. En un momento el tema tiembla, en otro parpadea, pero la luz que emite no corre peligro de desaparecer, no se reduce significativamente, gracias al dispositivo del "tema léxico". (mi traducción)

⁵⁶ Literalmente inspirado por los principios compositivos de Haydn y Mozart, Brodsky cultiva su técnica de desarrollar "temas y variaciones": tiempo, lenguaje, memoria, fe aparecen en su prosa apuntalando insistentemente la tonalidad o reiterando el *leitmotiv* sobre el modelo de su propia poesía. (mi traducción)

⁵⁷ debido a la desmembramiento forzado de una oración en frases independientes. (mi traducción)

profoundly thought-through composition”⁵⁸. (Polukhina, 1997: 232)

Aún así, asegura Polukhina, a través de esta composición de disyunciones sintácticas y semánticas regulares el texto cuenta singularmente una historia, un drama: “the drama of a dying city, its decay and decomposition that it is also the drama of a displaced poet wandering through this city⁵⁹” (Polukhina, 1997: 235). Lo interesante, dirá Polukhina, es que este drama, que claramente se desprende del contexto de exilio del propio Brodsky, se recompone no a través de la diégesis, sino como reflejo metafórico contenido en los tropos: “His drama is most acutely visible through the prism of his tropes. The self-portrait is painted mainly through synecdoche: the eye, retina, pupil, tears, body, and the body's reflection in numerous mirrors. Under the aegis of synecdoche we are told a tale of self-fragmentation and self-alienation”⁶⁰. (Polukhina, 1997: 235-236)

Algo similar va a decir Lev Loseff en su artículo *Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского* (1996) (La realidad del otro lado del espejo: La Venecia de Joseph Brodsky):

«Watermark» (1991) - это нечто вроде колоссального литературного автопортрета с зеркалом, причем читателю не дано решить: то ли необыкновенный итальянский город смотрится в зеркало и видит русского поэта, то ли наоборот. Во всяком случае, город под пером Бродского испытывает те же ощущения, что и лирический персонаж, - озноб, болезнь, любовь, желание быть оставленным в покое⁶¹. (Лосев, 1996)

Este enfoque o punto de vista está sin duda condicionado por los sentimientos del poeta que tiñen la experiencia de la ciudad. Algo similar ocurre con la ciudad de Estambul en *Flight from Byzantium* (1985). En el inicio de este ensayo Brodsky

⁵⁸ La narración no es un mero montaje pictórico de Venecia con una caótica acumulación de episodios, sino más bien un panorama descriptivo de los conceptos favoritos del poeta, tan modelados y rítmicamente armoniosos como una alfombra oriental. Todo el texto es una composición profundamente pensada. (mi traducción)

⁵⁹ el drama de una ciudad moribunda, su decadencia y descomposición que es también el drama de un poeta desplazado deambulando por esta ciudad. (mi traducción)

⁶⁰ Su drama es más visible a través del prisma de sus tropos. El autorretrato se pinta principalmente a través de la sinécdoque: el ojo, la retina, la pupila, las lágrimas, el cuerpo y el reflejo del cuerpo en numerosos espejos. Bajo la égida de la sinécdoque se nos cuenta una historia de autofragmentación y autoalienación. (mi traducción)

⁶¹ La "Marca de agua" (1991) es algo así como un colosal autorretrato literario con un espejo, y el lector no puede decidir: si la inusual ciudad italiana se mira en el espejo y ve al poeta ruso, o viceversa. De todos modos, la ciudad bajo la pluma de Brodsky siente los mismos sentimientos que un personaje lírico: escalofríos, enfermedad, amor, deseo de que la dejen en paz. (mi traducción)

advierte: “Bearing in that every observation suffers from the observer’s personal traits – that is, it too often reflects his psychological state rather than that of the reality under observation – I suggest that what follows be treated with a due measure of scepticism, if not with total disbelief”⁶². (Brodsky, 1986: 393)

Este estado psicológico que no es otro que de abandono producto de la experiencia de exilio, dirá Loseff, provoca que la primera impresión que el poeta experimenta al arribo ya en la estación de Venecia sea la de estar volviendo “в родную провинцию” (a su provincia natal) es decir a San Petersburgo, puesto que desde el punto de vista ruso las ciudades junto al mar, siempre son provincianas, mientras que las capitales de los imperios, Roma, "la primera" o Moscú "la tercera", están situadas lejos del mar. Así San Petersburgo – La Venecia del Norte, dice Loseff, no se corresponde simplemente con ese cliché de las guías turísticas que siempre ha irritado con su falta de fundamento (a pesar del número similar de islas, canales y puentes, estas ciudades son según Loseff sorprendentemente diferentes una de otra), sino que conforma una metáfora muy poderosa en la percepción del autor que en su particular estado de animo construye una particular crónica de viaje:

It all felt like arriving in the provinces, in some unknown, insignificant spot – possibly one's own birthplace-after years of absence. In no small degree did this sensation owe to my own anonymity, to the incongruity of a lone figure on the steps of the *stazione*: an easy target for oblivion. Also, it was a winter night. And I remembered the opening line of one of Umberto Saba's poems that I 'd translated long before, in a previous incarnation, into Russian: " In the depths of the wild Adriatic . . . " In the depths, I thought, in the boondocks, in a lost corner of the wild Adriatic . . . Had I simply turned around, I 'd have seen the *stazione* in all its rectangular splendor of neon and urbanity, seen block letters saying VENEZIA. Yet I didn ' t⁶³. (Brodsky, 1989: 8)

Es así que, dice Loseff, esta semejanza entre Venecia y San Petersburgo, tan sentida

⁶² Teniendo en cuenta que cada observación sufre de los rasgos personales del observador -es decir, con demasiada frecuencia refleja su estado psicológico más que el de la realidad bajo observación- sugiero que lo que sigue sea tratado con la debida medida de escepticismo, si no con total incredulidad. (mi traducción)

⁶³ Todo parecía como llegar a las provincias, a un lugar desconocido, insignificante – posiblemente el lugar de nacimiento de uno mismo – después de años de ausencia. Esta sensación se debe en gran medida a mi propio anonimato, a la incongruencia de una figura solitaria en los escalones de la estación: un blanco fácil para el olvido. Además, era una noche de invierno. Y recordé la primera línea de uno de los poemas de Umberto Saba que había traducido mucho antes, en una encarnación anterior, al ruso: "En las profundidades del salvaje Adriático...". "En las profundidades, pensé, en las montañas, en un rincón perdido del Adriático salvaje... Si simplemente me hubiera dado la vuelta, habría visto la estación en todo su esplendor rectangular de neón y urbanidad, hubiera visto letras de imprenta que decían VENEZIA. Sin embargo, no lo hice. (mi traducción)

por Brodsky, no es de orden urbanístico o arquitectónico. En la geografía poética de Brodsky representa un orden literario o cultural y en cierta medida dramático:

Нигде на земле, как в этих двух городах, не сталкиваются с такой драматической интенсивностью гармонизирующее человеческое творчество и стихийный хаос. К Венеции вполне приложимы слова, сказанные Достоевским о Петербурге: "Самый умышленный город в мире". Оба великолепных города возникли вопреки природе, "противоестественно", в местах, совсем непригодных для человеческого обитания, усилием воли и экономического, политического, военного и художественного гения людей, и над обоими городами словно бы тяготеет эсхатологическое проклятие, угроза природы когда-нибудь вернутьс и забрать свое⁶⁴. (Лосев, 1996)

Este drama es entonces una gran reconstrucción metafórica que da sentido a las sensaciones formadas en un único lugar: San Petersburgo/Venecia como una especie de retorno imposible a la ciudad natal a través del reflejo invertido dado por la experiencia real del exilio invernal en Venecia. En este punto es que la metáfora del espejo cobra su capital relevancia. Así lo explica Loseff:

Венеци - особое место на земле, потому что это город, славящийся производством зеркал, город зеркальных поверхностей, город-зеркало в метафорическом и метафизическом плане. Зеркальность Венеции проявляется (1) в ее отражающей способности, (2) в выявлении разного рода симметрий и, наконец, (3) в возможности посещения "пространства наоборот", неподвластного ходу времени и другим рациональным ограничителям⁶⁵. (Лосев, 1996)

Loseff vuelve así sobre la famosa frase del conde Francesco Algarotti atribuida por Pushkin a Pedro "el grande" en su *Медный всадник* (1833) (*Jinete de Bronce*) acerca de que: "Петербург - окно, через которое Россия смотрит на Европу"⁶⁶.

⁶⁴ En ninguna parte del mundo, como en estas dos ciudades, se enfrentan a una intensidad tan dramática que armoniza la creatividad humana y el caos natural. Las palabras de Dostoievski sobre San Petersburgo: "La ciudad más intencionada del mundo" son muy aplicables a Venecia. Ambas magnificas ciudades surgieron contra la naturaleza, "artificialmente", en lugares completamente inadecuados para el hábitat humano, el esfuerzo de la voluntad y el genio económico, político, militar y artístico de la gente, y ambas ciudades parecerían estar cargadas con una maldición escatológica, la amenaza de la naturaleza de regresar y tomar su lugar. (mi traducción)

⁶⁵ Venecia es un lugar especial en la tierra porque es una ciudad famosa por la producción de espejos, una ciudad de superficies de espejos, una ciudad espejo en términos metafóricos y metafísicos. La especularidad de Venecia se manifiesta (1) en su reflectividad, (2) en la identificación de varias simetrías y, finalmente, (3) en la posibilidad de visitar el "espacio al revés" más allá del control del tiempo y otras restricciones racionales. (mi traducción)

⁶⁶ San Petersburgo – es la ventana a través de la cual Rusia mira a Europa. (mi traducción)

En este sentido, Brodsky, asegura Loseff, que al igual que Dostoievski consideraba en su ensayo *A Guide to a Renamed City* (1979) a Petersburgo como una ciudad antinatural para Rusia, juega con la famosa definición al pensar a la ciudad no como una ventana sino como un espejo de Europa. En sí Brodsky forzaré la famosa definición y la potenciaré no solo por la situación geográfica similar que determina la identidad de estas dos ciudades, sino por la fuerza moldeadora de la literatura que ha creado su reflejo:

In the final analysis, the rapid growth of the city and of its splendor should be attributed first of all to the ubiquitous presence of water. The twelve-mile-long Neva branching right in the center of the town, with its twenty-five large and small coiling canals, provides this city with such a quantity of mirrors that narcissism becomes inevitable. Reflected every second by thousands of square feet of running silver amalgam, it's as if the city were constantly being filmed by its river, which discharges its footage into the Gulf of Finland, which, on a sunny day, looks like a depository of these blinding images. No wonder that sometimes this city gives the impression of an utter egoist preoccupied solely with its own appearance. It is true that in such places you pay more attention to façade than to faces; but the stone is incapable of self-procreation. The inexhaustible, maddening multiplication of all these pilasters, colonnades, porticoes hints at the nature of this urban narcissism, hints at the possibility that at least in the inanimate world water may be regarded as a condensed form of time.

But perhaps more than by its canals and rivers, this extremely "premeditated city," as Dostoevsky termed it, has been reflected in the literature of Russia. For water can talk about surfaces only, and exposed ones at that. The depiction of both the actual and mental interior of the city, of its impact on the people and their inner world, became the main subject of Russian literature almost from the very day of this city's founding. Technically speaking, Russian literature was born here, on the shores of the Neva⁶⁷. (Brodsky, 1986: 77-78)

⁶⁷ En última instancia, el rápido crecimiento de la ciudad y de su esplendor debe atribuirse en primer lugar a la presencia ubicua del agua. El Neva de doce millas de largo que se ramifica justo en el centro de la ciudad, con sus veinticinco grandes y pequeños canales en espiral, proporciona a esta ciudad tal cantidad de espejos que el narcisismo se vuelve inevitable. Reflejada cada segundo por miles de metros cuadrados de amalgama de plata, es como si la ciudad estuviera siendo filmada constantemente por su río, que descarga sus secuencias en el Golfo de Finlandia, que, en un día soleado, parece un depósito de estas imágenes cegadoras. No es de extrañar que a veces esta ciudad dé la impresión de ser una ciudad totalmente egoísta, preocupada únicamente por su propia apariencia. Es verdad que en tales lugares se presta más atención a la fachada que a los rostros; pero la piedra es incapaz de auto-procrearse. La inagotable y enloquecedora multiplicación de todas estas pilastras, columnatas, pórticos, apunta a la naturaleza de este narcisismo urbano, a la posibilidad de que al menos en el mundo inanimado el agua pueda ser considerada como una forma condensada de tiempo.

Pero quizás más que por sus canales y ríos, esta ciudad extremadamente "premeditada", como la llamaba Dostoievski, se ha reflejado en la literatura rusa. Porque el agua sólo puede hablar de las superficies, y de las expuestas. La representación del interior real y mental de la ciudad, de su impacto en la gente y su mundo interior, se convirtió en el tema principal de la literatura rusa casi desde el

El resultado en *Watermark* será esa rareza genérica que en apariencia es una crónica de viaje o un ensayo, pero que en su esencia es un largo poema cargado de referencias literarias y autobiográficas. Al igual que como Shklovski veía las transformaciones del género de la novela de viaje en la novela *Sentimental Journey* (1768) de Sterne, en el texto de Brodsky claramente “Метафорический ряд вытесняет ряд географический”⁶⁸. (Шкловский, 2009: 231)

Podría decirse que Brodsky construye así en *Watermark* un paralelo metafórico a la situación de los escritores rusos del siglo XIX en San Petersburgo que en el contexto de la vida cultural y política rusa de entonces, a partir de residir en esa capital “extranjera en su propia tierra”, tuvieron la posibilidad de “look upon themselves and the nation as though from outside”⁶⁹. (Brodsky, 1986: 79) Brodsky así parece recrear (desde el exilio real a lo largo de 17 inviernos en ese original europeo de Petersburgo que es Venecia) esa posibilidad de “objectifying” (objetivar) su propia experiencia a través de la escritura: “Over these years, during my long stays and brief sojourns here, I have been, I think, both happy and unhappy in nearly equal measure. It didn't matter which, if only because I came here not for romantic purposes but to work, to finish a piece, to translate, to write a couple of poems, provided I could be that lucky; simply to be”⁷⁰. (Brodsky, 1989: 101)

En este sentido es que tal vez pueda encontrarse una explicación al porqué Brodsky continuó volviendo a Venecia durante 17 años seguidos siempre en invierno y por qué se eligió trasladar sus cenizas después de su muerte en Nueva York al *Cimitero di San Michele* ubicado en una de las islas de esa ciudad.

Por otra parte, otra lectura posible acerca de esta recreación de la Venecia/Petersburgo en *Watermark* es la idea de que en el texto la ciudad sea una metáfora del paraíso. Esta idea es expresada con bastante ambigüedad por Brodsky en el texto y ha sido sugerida tanto por Loseff como por Polukhina muy al pasar en sus estudios. Sin embargo, una clave de esta lectura tal vez pueda encontrarse en el

mismo día de la fundación de esta ciudad. Técnicamente hablando, la literatura rusa nació aquí, a orillas del Neva. (mi traducción)

⁶⁸ La serie metafórica desplaza a la serie geográfica. (mi traducción)

⁶⁹ mirarse a sí mismos y a la nación como desde el exterior. (mi traducción)

⁷⁰ A lo largo de estos años, durante mis largas estancias y breves sojourns aquí, he sido, creo, feliz e infeliz en casi la misma medida. No importaba que, aunque sólo fuera porque vine aquí no por motivos románticos, sino para trabajar, para terminar una pieza, para traducir, para escribir un par de poemas, siempre y cuando pudiera tener esa suerte; simplemente para ser. (mi traducción)

mismo gesto que Brodsky encuentra en su lectura de la obra poética de Constantino Cavafis y la reconstrucción en sus versos de una imaginaria ciudad de Alejandría.

En *Pendulum's Song* (1975) Brodsky interpreta la metáfora de la ciudad como una forma posible de retorno a un utópico pasado de la ciudad como reacción a su experiencia de vida en el presente.

Cavafy did a very simple thing. There are two elements which usually constitute a metaphor: the object of description (the "tenor," as I. A. Richards called it), and the object to which the first is imagistically, or simply grammatically, allied (the "vehicle"). The implication which the second part usually contains provides the writer with the possibility of virtually endless development. This is the way a poem works. What Cavafy did, almost from the very beginning of his career as a poet, was to jump straight to the second part: for the rest of that career he developed and elaborated upon its implicit notions without bothering to return to the first part, assumed as self-evident. The "vehicle" was Alexandria; the "tenor" was life.

(...)

With the exception of six or seven unrelated poems, the "literal" city does not come to the surface in Cavafy's 220-poem canon. What emerges first are the "metaphoric" and mythical cities. This only proves Keeley's point, because utopian thought, even when, as in Cavafy's case, it turns toward the past, usually implies the unbearable character of the present⁷¹. (Brodsky, 1986: 56 -59)

Lo curioso es que en la creación de Cavafis, dice Brodsky, Alejandría no es exactamente el Yoknapatawpha County de Faulkner, o el Tilbury Town de Robinson ni el Spoon River de Edgar Lee Masters "It is, first of all, a squalid and desolated place in the stage of decline when the routine character of decay weakens the very sentiment of regret"⁷². (Brodsky, 1986: 57) A esta situación Brodsky dará una explicación que bien podría utilizarse para la relación entre vida y literatura reflejada

⁷¹ Cavafis hizo una cosa muy simple. Hay dos elementos que suelen constituir una metáfora: el objeto de descripción (el "tenor", como lo llamaba I. A. Richards), y el objeto al que el primero está aliado imaginativamente, o simplemente gramaticalmente, (el "vehículo"). La implicación que suele contener la segunda parte ofrece al escritor la posibilidad de un desarrollo prácticamente infinito. Así es como funciona un poema. Lo que Cavafis hizo, casi desde el principio de su carrera como poeta, fue saltar directamente a la segunda parte: durante el resto de esa carrera desarrolló y elaboró sus nociones implícitas sin molestarse en volver a la primera parte, asumida como evidente. El "vehículo" era Alejandría; el "tenor" era la vida. (...) Con la excepción de seis o siete poemas no relacionados, la ciudad "literal" no sale a la superficie en los 220 poemas que conforman el canon de Cavafis. Lo que emerge primero son las ciudades "metafóricas" y míticas. Esto sólo demuestra el punto de Keeley, porque el pensamiento utópico, aun cuando, como en el caso de Cavafis, se vuelve hacia el pasado, suele implicar el carácter insoportable del presente. (mi traducción)

⁷² Es, en primer lugar, un lugar escuálido y desolado en la etapa de declive cuando el carácter rutinario de la decadencia debilita el sentimiento mismo del arrepentimiento. (mi traducción)

en *Watermark* y que remite a la forma de percepción de la ciudad condicionada en el poeta por su situación de exilio:

Another possible explanation for Cavafy's decision to stay is that he did not like himself enough to think that he deserved better. Whatever his reason, his imagined Alexandria exist as vividly as the literal city. Art is an alternate form of existence, though the emphasis in this statement falls on the words "existence" the creative process being neither an escape from reality nor a sublimation of it⁷³. (Brodsky, 1986: 60)

Para finalizar, resulta necesario recomponer algunas observaciones que el propio Brodsky sugiere y que tienen que ver con el estilo y forma de este texto inclasificable.

Ciertamente en *Watermark* aparece, aunque con deliberada ambigüedad por parte de Brodsky, esta idea de creación artística como una forma alternativa de existencia. En concreto, esta alternativa parece sugerir la configuración de Venecia como un reflejo "seguro" de Petersburgo. Es posible entender de la lectura del texto que dado que el regreso a Petersburgo está vedado, el viajero solo puede volver a su reflejo. Atraído por la belleza de la ciudad y el recuerdo de la ciudad natal insinuado en su reflejo el viajero ha buscado refugiarse en Venecia por razones estéticas: "For beauty is where the eye rests. Aesthetic sense is the twin of one's instinct for self preservation and is more reliable than ethics"⁷⁴. (Brodsky, 1989: 109) Brodsky dirá así que su vuelta a Venecia durante todos esos años ha tenido la constancia y la fidelidad de un bello sueño recurrente:

Yet I suppose a case could be made for fidelity when one returns to the place of one's love, year after year, in the wrong season, with no guarantee of being loved back. For, like every virtue, fidelity is of value only so long as it is instinctive or idiosyncratic, rather than rational. Besides, at a certain age, and in a certain line of work at that, to be loved back is not exactly imperative. Love is a selfless sentiment, a one-way street. That's why it is possible to love cities, architecture per se, music, dead poets, or, given a particular temperament, a deity. For love is an affair between a reflection and its object. This is in the end what brings one back to this city – the way the tide brings the Adriatic and, by

⁷³ Otra posible explicación para la decisión de quedarse es que no se gustaba lo suficiente como para pensar que merecía algo mejor. Cualquiera que sea su razón, su imaginaria Alejandría existe tan vívidamente como la ciudad literal. El arte es una forma alternativa de existencia, aunque el énfasis en esta afirmación recae en las palabras "existencia", ya que el proceso creativo no es ni un escape de la realidad ni una sublimación de la misma. (mi traducción)

⁷⁴ Porque la belleza es donde el ojo descansa. El sentido estético es el gemelo del instinto de auto-conservación y es más fiable que la ética. (mi traducción)

extension, the Atlantic and the Baltic. At any rate, objects don't ask questions: as long as the element exists, their reflection is guaranteed – in the form of a returning traveler or in the form of a dream, for a dream is the fidelity of the shut eye⁷⁵. (Brodsky, 1989: 123)

Tal vez, así solo la lógica del sueño pueda explicar la forma y naturaleza del texto:

Italy, " Anna Akhmatova used to say, "is a dream that keeps returning for the rest of your life. " It must be noted, though, that the arrival of dreams is irregular and their interpretation is yawn-inspiring. Furthermore, should dreams ever be designated a genre, their main stylistic device would doubtless be the non sequitur. That at least could be a justification for what has transpired thus far in these pages. Also, that could explain my attempts over all these years to secure that dreams recurrence, manhandling my superego in the process no less savagely than my unconscious. To put it bluntly, I kept returning myself to the dream, rather than the other way around⁷⁶. (Brodsky, 1989: 121)

Sobre el final de su artículo, Loseff, abordará también esta problemática del género desarrollado por Brodsky desde la imposibilidad de su definición. Así volverá al concepto de *проза* (prosa) para considerar a este tipo de texto como un fenómeno nuevo en literatura que cuenta con pocos referentes en la tradición rusa:

Читатель, вероятно, заметил, что автор этой статьи избегал определения жанра "Watermark". Это произведение на всех уровнях текста - от семантической структуры до ритма - построено по художественным законам, в путевых очерках и мемуарных произведениях текст организуется по другим принципам. Но нет в нем и вымысла в привычном смысле слова: все, что описывается, берется из реального жизненного опыта автора. Назвать это "поэтической прозой", "прозой поэта" нельзя не только потому, что такое название пошлово и ничего не определяет, но и потому, что

⁷⁵ Sin embargo, supongo que se podría abogar por la fidelidad cuando uno regresa al lugar del amor, año tras año, en la estación equivocada, sin garantías de ser correspondido. Porque, como toda virtud, la fidelidad sólo tiene valor si es instintiva o idiosincrática, y no racional. Además, a cierta edad, y en cierta línea de trabajo, ser amado no es exactamente imperativo. El amor es un sentimiento desinteresado, una calle de un solo sentido. Por eso es posible amar las ciudades, la arquitectura per se, la música, los poetas muertos, o, dado un temperamento particular, una deidad. Porque el amor es un asunto entre un reflejo y su objeto. Esto es, al final, lo que nos trae de vuelta a esta ciudad: la forma en que la marea trae el Adriático y, por extensión, el Atlántico y el Báltico. En cualquier caso, los objetos no hacen preguntas: mientras el elemento exista, su reflejo está garantizado - en la forma de un viajero que regresa o en la forma de un sueño, ya que un sueño es la fidelidad del ojo cerrado. (mi traducción)

⁷⁶ Italia", solía decir Anna Akhmatova, "es un sueño que se repite el resto de la vida. "Hay que señalar, sin embargo, que la llegada de los sueños es irregular y su interpretación es inspiradora de bostezos. Además, si los sueños llegaran a ser un género, su principal recurso estilístico sería sin duda el non sequitur. Eso al menos podría ser una justificación para lo que ha ocurrido hasta ahora en estas páginas. Además, eso podría explicar mis intentos durante todos estos años de asegurar la recurrencia de esos sueños, manipulando mi superego en el proceso no menos salvajemente que mi inconsciente. Para decirlo sin rodeos, seguí volviendo al sueño, en lugar al revés. (mi traducción)

среди несомненных антецедентов "Watermark" в этом жанре - не только "Охранная грамота" Пастернака, проза Мандельштама, Цветаевой, но и проза Шкловского, и многое у Розанова, а у истоков "Дневник писателя" Достоевского. То, что мы затрудняемся определить жанр прозы Бродского, говорит о том, что это все еще новое явление в литературе⁷⁷. (Лосев, 1996)

De igual manera, Polukhina dirá, como conclusión final de su detallado estudio, que Brodsky al igual que Tsvietáieva en los últimos años de su producción continuaba estirando los límites entre poesía y prosa hasta el punto de trascender su polaridad histórica. Así concluye Polukhina:

He was constantly pushing his poetry towards prose, towards the metonymic pole of language, by contaminating his vocabulary with the language of the street and bureaucracy, by the use of inordinately drawn-out (sometimes to the length of a poem) sentences, but most often by allowing logic to supplant lyricism. In poetry he was moving away from classical metre, away from tonality, advancing towards the new poetic order of the 20th century. In prose he was moving towards the metaphorical pole, creating his own style through the clash and mingling of the poetic and the prosaic. The poeticisation of Brodsky's prose vacillates between the apparent and the obscure. His prose, in subordinating itself to poetry subordinates poetry to itself. By writing his Venetian *poème* in prose Brodsky demonstrates that the polarity of poetry and prose has been transcended⁷⁸. (Polukhina, 1997: 239)

⁷⁷ El lector probablemente notó que el autor de este artículo evitó definir el género de Watermark. Esta obra, en todos los niveles del texto -desde la estructura semántica hasta el ritmo- se basa en leyes artísticas, en ensayos de viajes y memorias, no obstante, el texto está organizado según otros principios. No hay ficción en el sentido habitual de la palabra: todo lo que se describe está tomado de la experiencia de la vida real del autor. No puede llamarse "prosa poética", "prosa del poeta", no sólo porque tal nombre es vulgar y no define nada, sino también porque entre los indudables antecedentes de "Watermark" en este género están -no sólo el "El Salvoconducto" de Pasternak, la prosa de Mandelshtam, la prosa de Tsvietáieva, sino también la prosa de Shklovski, mucho de Rozanov, y las fuentes de "El diario de un escritor" de Dostoevski. El hecho de que nos resulte difícil definir el género de la prosa de Brodsky indica que se trata de un fenómeno nuevo en la literatura. (mi traducción)

⁷⁸ Constantemente empujaba su poesía hacia la prosa, hacia el polo metonímico del lenguaje, contaminando su vocabulario con el lenguaje de la calle y la burocracia, mediante el uso de frases desmesuradas (a veces hasta la longitud de un poema), pero la mayoría de las veces permitiendo que la lógica suplantara al lirismo. En poesía se alejaba de la métrica clásica, de la tonalidad, avanzando hacia el nuevo orden poético del siglo XX. En prosa se movía hacia el polo metafórico, creando su propio estilo a través del choque y la mezcla de lo poético y lo prosaico. La poesía de la prosa de Brodsky vacila entre lo aparente y lo oscuro. Su prosa, al subordinarse a la poesía, subordina la poesía a sí misma. Al escribir su poema veneciano en prosa, Brodsky demuestra que la polaridad de la poesía y la prosa ha sido trascendida. (mi traducción)

Capítulo 2. Poesía y Política:

A poet gets into trouble because of his linguistic, and, by implication, his psychological superiority, rather than because of his politics. A song is a form of linguistic disobedience, and its sound casts a doubt on a lot more than a concrete political system: it questions the entire existential order. And the number of its adversaries grows proportionally¹.

The Child of Civilization

Joseph Brodsky

Deshielo

Durante las décadas del 50 y 60 después de la llamada *Десталинизация* (*desestalinización*) la escena literaria soviética tambaleaba en un terreno político inestable. Atrás había quedado el terror de las purgas que había silenciado a toda una generación de talentos. Sin embargo, y a pesar de los tímidos avances hacia una mayor libertad de creación para el artista después de la muerte de Stalin, la dirigencia del Partido Comunista seguía ejerciendo absoluto control sobre las artes y la vida cultural de la U.R.S.S. (Bialer, 1980) En este sentido, las diversas facciones emergentes después del deshielo compartían las mismas convicciones acerca de sostener el Realismo Socialista como la única escuela autorizada por el Estado (Deutscher, 1953).

Los principios del Realismo Socialista instituidos a sangre y fuego como dogma oficial para las artes durante la era de Stalin en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 seguirían vigentes, aunque con variantes, hasta los años de *la Перестройка* (Perestroika), en el período de reformas durante la *Гласность* (*Glasnost*) de Gorbachov y definirían la perspectiva realista apuntalada por el materialismo dialéctico. De la mano del Realismo Socialista la literatura debía ayudar al partido a educar al pueblo y a los trabajadores en la fase de preparación para el socialismo. Al igual que todas las artes del período fundacional posterior a la revolución, la literatura debía sentar las bases de una nueva épica y debía influir de

¹ Un poeta se mete en problemas por su superioridad lingüística y, por implicación, psicológica, más que por su política. Una canción es una forma de desobediencia lingüística, y su sonido pone en duda mucho más que un sistema político concreto: cuestiona todo el orden existencial. Y el número de sus adversarios crece proporcionalmente. (mi traducción)

manera directa y concreta en el imaginario y en la realidad histórica del momento revolucionario.

Entre 1953 y 1963, la vida social, económica y cultural soviética pasó por una revisión completa. Sin duda el hecho más significativo que demostró un cambio radical en la dirección del gobierno fue el famoso “informe secreto” de Jruschov pronunciado el 25 de febrero de 1956 en el XX Congreso del PCUS. Este discurso fue pronunciado en sesión cerrada y no formó parte de los informes y resoluciones emitidos por el Congreso. Su contenido solo sería revelado públicamente el 18 de marzo aunque solo en Belgrado y Washington y recién sería publicado en la U.R.S.S en 1988. Este informe histórico sobre los “errores” cometidos durante el periodo del “culto de la personalidad” de Stalin significó una vuelta a los principios leninistas fundamentales que alentaron el cambio revolucionario y a la conformación de los lineamientos ideológicos fundacionales del PCUS. Estos aspectos sujetos a revisión serían así expresados por Jruschov en el inicio del informe:

Camaradas:

En el informe que presentó el Comité Central del Partido al XX Congreso, en numerosos discursos pronunciados por delegados a ese Congreso, y también durante la reciente sesión plenaria del C.C., se dijo mucho acerca de los efectos perjudiciales del culto a la personalidad.

Después de la muerte de Stalin el Comité Central del Partido comenzó a estudiar la forma de explicar, de modo conciso y consistente, el hecho de que no es permitido y de que es ajeno al espíritu del marxismo-leninismo elevar a una persona hasta transformarla en superhombre, dotado de características sobrenaturales semejantes a las de un dios. A un hombre de esta naturaleza se le supone dotado de un conocimiento inagotable, de una visión extraordinaria, de un poder de pensamiento que le permite prever todo, y, también, de un comportamiento infalible.

Entre nosotros se asumió una actitud de ese tipo hacia un hombre, especialmente hacia Stalin, durante muchos años. El objeto del presente informe no es valorar la vida y las actividades de Stalin. Los méritos de Stalin son bien conocidos a través de un sinnúmero de libros, folletos y estudios que se redactaron durante su vida. (...) Nos incumbe considerar cómo el culto a la persona de Stalin creció gradualmente, culto que en momento dado se transformó en la fuente de una serie de perversiones excesivamente serias de los principios del Partido, de la democracia del Partido y de la legalidad revolucionaria.

Debido a que todos no se han dado cuenta cabal de las consecuencias prácticas derivadas del culto al individuo, del gran daño causado por el hecho de que se haya violado el principio de la dirección colegial en el Partido, concentrando un poder limitado en las manos de una persona, el C.C. del Partido absolutamente necesario exponer los detalles de este asunto al XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética.

Durante la vida de Lenin, el C.C. del Partido fue la expresión real de un tipo de gobierno colegial, tanto para el Partido como para la nación. Debido a que fue un revolucionario

marxista militante que jamás dejó de acatar los principios esenciales del Partido, Lenin nunca impuso por la fuerza sus puntos de vista a sus colaboradores. (Juschov, 1956)

Uno de los puntos más sobresalientes del informe fue el rechazo directo de las prácticas represivas del aparato de Estado y sobre todo el reconocimiento de los abusos y falsedades contenidos en la “invención” por parte de Stalin de la categoría de *Враг народа* (enemigo del pueblo).

Stalin inventó el concepto de «enemigo del pueblo». Este término hizo automáticamente innecesario que los errores ideológicos de los hombres expresados en una controversia se comprobasen; este término hizo posible que se usaran los más crueles métodos de represión, violándose así todas las normas de la legalidad revolucionaria, cada vez que alguien estaba en desacuerdo con Stalin o que se sospechara en él una intención hostil o debido simplemente a que tenía una mala reputación. Este concepto de «enemigo del pueblo», finalmente, eliminó todas las posibilidades de que se desarrollaran luchas ideológicas o de que alguien pudiese dar a conocer su punto de vista respecto a cualquier problema, aunque ellos fuesen meramente de carácter práctico. En general y en realidad, la única prueba de culpabilidad valedera era la confesión y ella se usaba contra todas las normas de la legalidad, por cuanto se ha podido demostrar posteriormente que esas confesiones se obtenían presionando por medios físicos al acusado. Esto condujo a abiertas violaciones de la legalidad revolucionaria, y al hecho de que muchas personas enteramente inocentes, que antes habían defendido la línea del Partido, se transformaran en víctimas. (Jruschov, 1956)

Es indudable que la naturaleza de los cambios fue de enorme importancia y significó una rectificación del rumbo de la Revolución. No obstante, lejos de generar un consenso las internas entre revisionistas y stalinistas desencadenó episodios de lucha furiosa. Como en cada cambio en la historia de Rusia, los acomodamientos fueron acompañados por purgas. Con el ascenso de Jruschov como jefe del Gobierno y del partido se barrió con muchos de los personajes más representativos del periodo anterior. En principio, a la ejecución de Beria y otros jefes de la policía secreta estrechamente vinculados a los abusos del stalinismo, le siguió la caída en desgracia de varios dignatarios como Mólotov, Bulgarin y Malenkov y la destitución de en total 750.000 funcionarios del antiguo régimen. Dentro del aparato del partido cada grupo buscaba acomodarse como podía a la nueva situación y esto generaba que se usara a

los tecnólogos, intelectuales y artistas como aliados o enemigos en venganzas personales y políticas.

Ante la desaparición física de Stalin el partido osciló entre posturas muchas veces sin definición clara en materia de política cultural. La novedad principal era quizás que ahora la mayoría rechazaba las medidas coercitivas severas contra intelectuales y artistas. Los efectos del cambio se notaron inmediatamente: numerosos escritores represaliados fueron liberados de las cárceles y los campos de trabajo y reeducación, la censura se hizo menos rigurosa y en la prensa comenzaron a circular tímidamente algunos temas que hasta entonces habían estado prohibidos.

Uno de los acontecimientos más relevantes, destaca Marc Slonim en *Escritores y problemas de la literatura soviética* (1964), fue la rehabilitación de numerosos escritores que habían sido víctimas de las purgas de Stalin. No solo autores menores como Vesiolý y Kirshon (ejecutado por trotskista en 1937), Iván Katáiev, poetas como Kiríllov y Gerásimov, víctimas de la campaña anti-judía como Golodni y Bergelson, ejecutado en 1952, o numerosos escritores comunistas como Koltsov, Iasenski, Serebriakova entre otros; sino también autores de primera línea como Bábel, Meyerhold o Bulgákov y autores abiertamente anti-soviéticos como Bunin o Tsvetáieva fueron sacados de las listas de proscriptos y vuelta a publicar (aunque en forma parcial y todavía con ligeras expurgaciones). Incluso en 1956, con motivo del 75 aniversario de su muerte se realizó por primera vez en la Unión Soviética el reconocimiento oficial de Dostoievski como gran clásico ruso con la publicación de sus obras completas en diez volúmenes. De los escritores vivos Zabalotski y Grossman, Tvardovski y Anna Ajmátova fueron también reconocidos y autorizados para volver a publicar; incluso se readmitió a Ajmátova en la Unión de Escritores Soviéticos de la que había sido expulsada en 1946. La apertura incluso alcanzó a la literatura extranjera: se realizaron nuevas traducciones y hubo publicaciones periódicas que incluían autores norteamericanos y europeos que anteriormente habían sido condenados.

No obstante, los informes de rehabilitación no aclaraban del todo los escenarios en los que muchos de estos autores habían desaparecido; detalles sobre las acusaciones, procesamientos y circunstancias de su eliminación resultaron insuficientes o fueron ocultados al público. Es necesario aclarar, en este aspecto, que gran parte de la información sobre cómo operaba el poder soviético con sus “celebridades literarias” se llegó a conocer recién completamente después de la

Perestroika cuando las autoridades permitieron por necesidad de “transparencia” la apertura de sus archivos secretos y en cierta forma accedieron a confesar sus excesos y atrocidades (Albakin; 1989)

Por otra parte, esos primeros gestos de apertura no estuvieron exentos de controversias y limitaciones. Muchos otros autores como Mandelshtam, Pilniak, Zamiatin o Gumiliov siguieron sin ser rehabilitados y sus obras tuvieron que esperar a para ver la luz. Asimismo, la reaparición de muchos de estos nombres generó un intenso debate sobre cuál era el lugar para ellos dentro de la historia de la literatura soviética.

Para 1955 gran parte de las producciones literarias se había apartando del molde oficial del realismo socialista más ortodoxo, había mayor diversidad más invención y desarrollo en los relatos. Los personajes tenían más profundidad psicológica y comenzaron a aparecer algunos enfoques críticos sobre las tragedias personales provocadas por el terror stalinista. Aspectos de la vida personal antes impensados como la vida de familia, el amor, el matrimonio y el divorcio empezaron a ser abordados en las tramas de novelas, cuentos y obras de teatro. Según Slonim: “el movimiento general hacia una representación crítica de la vida fue una reacción contra las falsedades laudatorias y el “barnizado” de la realidad. Escritores jóvenes y viejos competían entre sí en la exposición de los defectos concretos del sistema” (Slonim, 1974: 369).

Para Slonim, el acontecimiento literario que se convirtió en emblema de la época fue la publicación en la revista *Знамя* (Znamia) de la primera parte de *Оттепель* (*El deshielo*) (1954) la novela de Ilya Ehrenburg (la segunda parte aparecería en 1956).

La novela representó un éxito inmediato puesto que articuló varios ejes relevantes para la época. En primer lugar el texto proponía una reflexión artístico-política sobre la función de la literatura y el arte y su necesidad de independencia de toda directriz; a nivel de la trama exponía la brecha entre los *аппаратчики* (*apparátchiki* - funcionarios y cuadros técnicos dirigentes) y los artistas y trabajadores, proveyendo elementos y referencias históricas de por ejemplo la famosa “conspiración de los médicos” (también repasada en el “informe secreto” de Jruschov), el accionar de la maquinaria de la policía secreta y el antisemitismo latente de la época. Por último, introducía un enfoque psicológico sobre la importancia de las emociones individuales y la imposibilidad de explicarlas con argumentos racionales.

En sí la novela, lejos de ser una obra maestra, abrió un camino de entendimiento entre el Realismo Socialista y el Realismo Crítico y se transformó en un documento de la época. Dice Slonim:

El efecto circunstancial y político de la novela la redimió, al parecer, de sus evidentes defectos literarios: le faltaba toda profundidad y originalidad en los personajes, su estructura era débil y el estilo periodístico, con las bruscas pinceladas blancas y negras tan típicas de Ehrenburg; pero como novela de importancia ideológica, dentro de un contexto histórico específico, sigue siendo un documento del período y una prueba del torbellino en que estaba Rusia a mediados de los años 50. (Slonim, 1974: 361)

En síntesis, se puede decir que en terminos generales desde el Gobierno se comenzaron a conceder ciertos derechos y libertades para la creación artística. Sin embargo, las fluctuaciones en el alcance de esa frágil autonomía dependían de la distribución de fuerzas en el interior de la dirigencia política del aparato del partido.

Durante casi una década, escribió Marc Slonim, “el deshielo alternó con heladas que impidieron un verdadero cambio de estación” (Slonim, 1974: 378). Para finales de los años 50 y principios de los 60 la literatura llevó al choque estas indefiniciones.

El principal problema que Jruschov y sus sucesores tenían que enfrentar era cómo preservar la cohesión del Partido y la integridad de la doctrina declarando al mismo tiempo falible y aun criminal al hombre que había dominado al Partido y al país durante veinte años y cuya suprema autoridad en todos los asuntos no había admitido discusión. En literatura, la cuestión era cómo preservar la estética del Partido, cómo defender la teoría rechazando toda la práctica basada en dicha estética. (Slonim, 1974: 379)

El caso Pasternak y la publicación de *Доктор Живаго* (*Doctor Zhivago*) en Italia en el otoño de 1957 fue paradigmático de esta situación, ya que en principio generó malestar entre las autoridades soviéticas que habían intentado por todos los medios evitar su aparición en Europa. Según cuenta Salomon Volkov en *El Coro Mágico* (2008) Pasternak no solo había escrito una novela absolutamente independiente y de profundo significado religioso, sino que la había enviado a Occidente para su publicación evitando los canales oficiales, lo cual vulneraba los códigos de conducta autorizados por el Estado. Su enfrentamiento con las autoridades soviéticas se convirtió en un escándalo internacional con el otorgamiento del Nobel en 1958. Esa

no era la primera vez que las decisiones de la Academia Sueca provocaban reacciones al interior del Gobierno. En palabras de Volkov, el premio Nobel había sido una especie de *idée fixe* en la cúpula soviética desde que en 1933 en lugar de ir a parar a las manos de Maksim Gorki, amigo íntimo de Stalin y principal figura representativa de la literatura oficial, recayó en Iván Bunin, un escritor exiliado y claramente antisoviético.

En el reconocimiento de Pasternak, concretamente resultaba vergonzoso para las autoridades que la novela al momento de ser premiada no hubiera visto todavía la luz en la Unión Soviética en idioma original. Por otra parte, se sentía como una provocación que la Academia hubiera premiado a Pasternak, un poeta, por sus logros “in the field of the great Russian epic tradition”². Toda la situación generó un gran malestar entre la dirigencia soviética y Jruschov decidió utilizar a Pasternak como escarmiento para todos los escritores soviéticos que podían ver en el envío clandestino y posterior éxito en Occidente un precedente tentador.

Como medida ante este temor se inició una campaña de difamación al poeta que recuperó, según Volkov, todo lo peor de la tradición stalinista. En principio se lo calificó de “traidor” y “formalista decadente” entre otras barbaridades. Decenas de cartas sospechosamente idénticas de ciudadanos indignados inundaron las redacciones de los medios locales a pesar de que, salvo unos pocos amigos y el cuerpo de redacción de *Новый Мир* (*Novy Mir*) que se había negado a imprimir la novela, nadie en toda la U.R.S.S. había leído una sola línea del libro acusado. Amenazado con la deportación, Pasternak finalmente se vio obligado a comunicar a la Academia Sueca el 29 de octubre de 1958 que rechazaba por propia voluntad la recompensa. Como escarmiento sería expulsado de la Unión de Escritores Soviéticos y así silenciado no llegaría a publicar una sola línea hasta su muerte.

Otro caso notable fue el de Solzhenitsyn en 1962 con la publicación de *Один день Ивана Денисовича* (*Un día en la vida de Iván Denisovich*) (originalmente titulada *Щ-854. Один день одного зэка* (*SCH -854. Un día de un convicto*) por la placa de identificación del protagonista en el Gulag). Para entonces el XXII Congreso del Partido había suscitado nuevas esperanzas de un nuevo deshielo. Sin embargo, una nueva arremetida contra el “modernismo literario” provocó retrocesos y el recrudecimiento de los controles.

² en el campo de la gran tradición épica rusa. (mi traducción)

Con el agravamiento de la Guerra Fría, producto de la crisis cubana en el otoño de 1962 los conservadores insistirían en que se habían otorgado demasiadas concesiones a los liberales y reclamaban una reafirmación de la integridad doctrinaria. Empezar por un ajuste en los controles para los artistas e intelectuales resultó así más fácil y conveniente para evitar lo que entendían era una derrota ideológica que devendría en una eventual derrota política. Finalmente la llegada al poder de Brézhnev como secretario del partido en el 64 terminó por cerrar el círculo. Poco a poco las obras de Solzhenitsyn y otros autores representativos de la época tendrían cada vez menos aire y solo alcanzarían difusión en la Unión Soviética de manera clandestina en *самиздат*³ (*samizdat* – *auto publicación*). Al igual que Pasternak, Solzhenitsyn, sería expulsado en el 69 de la Unión de Escritores y declinaría obligado el otorgamiento del Nobel en 1970. Finalmente emigraría en el 75. Las autoridades estaban entonces convencidas de que la expulsión de opositores era un movimiento inteligente en el contexto de la guerra fría cultural.

³ Etimológicamente, la palabra *самиздат* proviene de la raíz *сам*, (sam “uno mismo”) e *издат* (*izdat* apócope de *издательство* (*izdátelstvo* editorial). Significa por lo tanto, "auto-publicación". El término fue acuñado como un juego de palabras creado por el poeta ruso Nikolái Glazkov en la década de 1940, quien mecanografiaba copias de sus poemas indicando en su primera página *самсебяиздат* (*samsebyaizdat* yo, por mí mismo editores), en una analogía con los típicos nombres de las editoriales estatales soviéticas como *Детиздат* (ediciones para niños) o, especialmente, *Политиздат* (*Politizdat*,) abreviatura de *Государственное издательство политической литературы*, (*Gosudárstvennoye izdátelstvo politicheskoi literatury*, "Editorial Estatal de Literatura Política"). Fuente: *Samizdat*, artículo de Pável Shekhtman recuperado de <https://www.krugosvet.ru>

El arte del distanciamiento

A school is a factory is a poem is a prison is academia is boredom, with flashes of panic¹.

Less than One

Joseph Brodsky

Al margen de las cada vez más evidentes fisuras en el interior del partido, la nueva generación de jóvenes prosistas y poetas entre los años 60 y 70 no eran estrictamente antisoviéticos. Sus problemas eran, por así decirlo, un tanto más materiales; ya que tenían que sobrevivir a la volatilidad laboral y económica de un sistema que se desangraba, al mismo tiempo que luchaban por encontrar los prácticamente inexistentes canales de publicación para sus trabajos artísticos.

Nacido en los años de la posguerra Brodsky no basaba sus obras en un voluntario enfrentamiento con las autoridades y la sociedad pero tenía una relación con la realidad totalmente desengañada con respecto al pasado y al presente del país. Antes que confrontar existía un distanciamiento. En parte elegía ignorar al Estado. Así lo explicaba Brodsky en *Less than One* (1976):

My generation, however, was somewhat spared. We emerged from under the postwar rubble when the state was too busy patching its own skin and couldn't look after us very well. 'We entered schools, and whatever elevated rubbish we were taught there, the suffering and poverty were visible all around. You cannot cover a ruin with a page of Pravda. The empty windows gaped at us like skulls' orbits, and as little as we were, we sensed tragedy. True, we couldn't connect ourselves to the ruins, but that wasn't necessary: they emanated enough to interrupt laughter². (Brodsky, 1986: 27)

¹ Una escuela es una fábrica, un poema, una prisión, una academia es aburrimiento, con destellos de pánico. (mi traducción)

² Mi generación, sin embargo, se salvó un poco. Salimos de entre los escombros de la posguerra cuando el Estado estaba demasiado ocupado emparchando su propia piel y no podía cuidarnos muy bien. Entramos en las escuelas, y cualquiera fuera la basura elevada que se nos enseñara allí, el sufrimiento y la pobreza eran visibles en todas partes. No se puede cubrir una ruina con una página de *Pravda*. Las ventanas vacías nos miraban como órbitas de cráneos, y tan pequeños como éramos, sentíamos la tragedia. Es cierto que no podíamos conectarnos con las ruinas, pero eso no era necesario: emanaban lo suficiente como para interrumpir la risa. (mi traducción)

En palabras de Andrei Siniavski en su libro *La Civilización Soviética* (1990) las diferencias eran más estilísticas que ideológicas: había un lenguaje diferente. En cierta forma, fue el resultado natural de un nuevo cambio generacional en Rusia. Estos cambios, por otra parte, han estado presentes, siempre como fracturas pronunciadas en la historia rusa. Como escribió Nicolái Berdiáev en *La idea Rusa* (1946) “El desarrollo de nuestro país se ha producido a través de catástrofes” (Berdiáev, 1997: 219).

En *El fin del Homo Sovieticus* (2013), como fue traducido al castellano su original en ruso *Время секунд хэнд* (Tiempo de segunda mano), la escritora bielorrusa, Premio Nobel de literatura en 2015, Svetlana Aleksiéovich establece una periodización para dar cuenta de las significativas diferencias entre periodos. Aleksiéovich divide entonces a los soviéticos en cuatro generaciones: la de Stalin, la de Jruschov, la de Brézhnev y la de Gorbachov. Cada una de estas etapas representa, debido a los profundos cambios que se producen, una separación importante entre padres e hijos. A la era del terror stalinista le siguió la etapa “vegetariana” (como fue bautizada por Anna Ajmátova) posterior a la desestalinización. Aleksiéovich pertenece a esta última etapa cuando ya era moneda corriente que “el pathos de la utopía” jamás cobraría vida. El comunismo había perdido el aura de romanticismo de los primeros años y la sangre vertida por el ideal había quedado en el olvido. Aleksiéovich así recuerda las discusiones con su padre:

Papá y yo tuvimos pocas conversaciones en las que nos sinceráramos y habláramos sin tapujos. Me compadecía ¿Y no lo compadecía yo a él? Me cuesta responder a esa pregunta... Éramos inclementes con nuestros padres. Nos parecía que la libertad era algo sencillo. Pero no pasaría mucho tiempo antes de que nos abrumara su peso, porque nadie nos había enseñado a vivir en libertad. Sólo nos habían enseñado a morir por ella. (Aleksiévich, 2013:15)

Según Siniavski, un cambio profundo se produjo en la *intelligentsia* después del XX Congreso del PCUS y del informe de Jruschov. A partir de 1956, entiende Siniavski, se conformó un nuevo tipo de intelectual: el disidente.

El término “disidente” significa “contestatario”, “apóstata”, “cismático”, “hereje”, “heterodoxo”, en conflicto con la doctrina oficial. Concretamente, los disidentes soviéticos son personas que, a partir de la segunda mitad de los cincuentas, se declararon en

contradicción con el Estado soviético y su ideología. Este fenómeno nació de manera perfectamente orgánica, natural; no es ni una “desviación ideológica”, ni una “influencia burguesa”, como lo quiso hacer creer el Estado soviético. Los disidentes no son enemigos de clase ni elementos ajenos a la sociedad soviética, son los hijos de ese sistema que ha entrado en su fase de descomposición. (Siniavski, 1990: 174)

Ciertamente en el trasfondo de esta posición aparentemente apolítica hay un punto de inflexión. Como Brodsky escribió en un artículo dedicado a la poesía de Tomas Venclova, *Poetry as a Form of Resistance to Reality* (1992), existe un determinante histórico que facilitó el corrimiento de esta generación de artistas e intelectuales hacia una forma de disidencia en la literatura que prescindía de la confrontación en términos políticos.

The year was 1956, when hopes rose with the Hungarian revolution only to die under the treads of Soviet tanks, which literally crushed the rebellion. For Tomas Venclova's generation (and mine) – the generation of 1956– the fate of the Hungarian rebellion came to signify what the Decembrist's defeat did for Pushkin's contemporaries or what the fall of the Spanish Republic meant for W. H. Auden and his peers in the 1930s. It not only shaped that generation's worldview but also formed the personal eschatology of many individuals. In any event, our generation was forever lost to the socialist idea. From another point of view, this generation turned out to be a find for literature; for it started life with less potential for illusions, and the Hungarian tragedy remained its touchstone³. (Brodsky, 1992: 223)

En concreto, asegura Siniavski, no se podría calificar de disidentes a los adversarios ideológicos del poder soviético o a los elementos críticos del pasado: los blancos o restos de la antigua *intelligentsia*. No son tampoco los viejos *nonymchuk* (compañeros de ruta) como Pasternak o Ajmátova; mucho menos figuras como Mandeshtam o Tsvetáieva, puesto que, dice Siniavski, aun cuando fueron “herejes, heterodoxos de la literatura soviética” (Siniavski, 1990: 174) existía para todas estas figuras vivencias que los ligaban al pasado, a las tradiciones prerrevolucionarias de la cultura rusa. No

³ Era el año 1956, cuando las esperanzas de la revolución húngara se elevaron y murieron bajo las huellas de los tanques soviéticos, que literalmente aplastaron la rebelión. Para la generación de Tomás Venclova (y la mía) -la generación del 1956 el destino de la rebelión húngara vino a significar lo que la derrota del Decembrista significó para los contemporáneos de Pushkin o lo que la caída de la República Española significó para W. H. Auden y sus pares en la década de 1930. No sólo moldeó la visión del mundo de esa generación, sino que también formó la escatología personal de muchos individuos. En cualquier caso, nuestra generación se perdió para siempre para la idea socialista. Desde otro punto de vista, esta generación resultó ser un hallazgo para la literatura, ya que comenzó la vida con menos potencial para las ilusiones, y la tragedia húngara siguió siendo su piedra de toque. (mi traducción)

obstante, es indudable que por su resistencia y actitud independiente se anticiparon a la disidencia, y la prepararon. Fueron sus padres literarios. Resulta en parte una paradoja, considera Siniavski, que los jóvenes llegaran a la disidencia a partir de la lectura de los clásicos rusos como Chéjov, Korolenko, Tolstói, Nekrásov o Dostoievski. “Книги спасали от отчаяния”⁴. escribió Shklovski en su auto-biografía (Шкловский, 2009: 215) En especial muchos jóvenes soviéticos llegaban a la disidencia a través de la lectura de Maiakovski, poeta oficialmente reconocido de la Revolución y de ahí pasaban a Pasternak, Mandelshtam y Tsvetáieva. Todos estos autores les llegaban, por supuesto, en ediciones clandestinas, en *самиздат*. En principio, estas copias mecanografiadas o copiadas a mano no fueron más que un intento por eludir la censura. Sin embargo, se convirtieron en un nexo con el pasado de la cultura rusa. Dice Siniavski

Debe notarse que el samizdat soviético comenzó por la poesía: se copiaban a mano o a máquina poemas inaccesibles o prohibidos. Cuatro grandes poetas rusos: Pasternak, Mandelshtam, Tsvetáieva y Ajmátova ayudaron así a la formación de la disidencia. No es casualidad que hoy sean los autores más leídos, reconocidos como los más prestigiosos por la intelectualidad soviética.

Al comienzo, los aficionados a la poesía, casi siempre los estudiantes, copiaron sus versos, luego los leyeron ante sus amigos y conocidos. Y eso desempeñó un papel capital en el restablecimiento de los nexos entre dos épocas y dos culturas. Entre la de la “edad de plata” y la de la sociedad soviética actual.

Pues la civilización soviética, al menos durante cuarenta años, había roto la cadena de la sucesión cultural, había quemado todo lo que era en original, todo lo que no embonaba con sus modelos. Esos cuatro poetas se convirtieron, pues, en ídolos de la juventud soviética: habían franqueado esta zona de cenizas, esta tierra quemada de la civilización soviética, y por fin echaban retoños verdes en la nueva época. (Siniavski, 1990: 180)

Como escribió Laura Estrin sobre esta literatura clandestina:⁵ esas obras que circulaban en *самиздат* permitieron la preservación no solo de la historia literaria sino de la historia. Porque si el discurso oficial entonces era “condensador de la mentira social” y la historia a veces “se cuenta como ficción”, entonces la literatura como “el mejor documento de la historia” devela la contracara del discurso oficial; lo

⁴ Los libros salvaban de la desesperación. (mi traducción)

⁵ Estrin Laura (08/05/2017) *La literatura clandestina*. Revista Ñ recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/literatura-clandestina_0_ByIr6ADkW.html

no contado. Baste como ejemplo la maravillosa introducción del poema *Реквием* (Requiem) (1963) de Anna Ajmátova:

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

1 апреля 1957 года

Ленинград⁶

(Ахматова, 1969: 6)

Según Estrin, para la censura “hay literatura No Permitida”; géneros que escapan a convertirse en vehículos del adoctrinamiento; “géneros inaceptables a priori como la poesía”. Como escribió Siniavski sobre la famosa predicción de Voloshin a quien después de la Revolución le había sido vedado el acceso a la literatura: “Es más honorable ser aprendido de memoria, ser copiado clandestinamente, de rondón, y ser, en vida, no un libro, sino un cuaderno”. Pues los libros son censurados por el Estado mientras que el cuaderno sigue siendo libre y transmite la voz viva del autor.” (Siniavski, 1990: 180). Como escribió el propio Brodsky con su característica ironía sobre la literatura de esos años en su ensayo sobre Platónov *Catastrophes in the Air* (1984) “Tragedy is history’s chosen genre. Had it not been for literature’s own resilience, we wouldn’t have known any other”⁷. (Brodsky, 1986: 217).

⁶ EN LUGAR DE UN PREFACIO.

Durante los terribles años de la *yezhovzhina* pasé diecisiete meses en las colas de la prisión de Leningrado. Una vez alguien me “reconoció”. Entonces la mujer que estaba detrás de mí con los labios azulados, que, por supuesto, nunca había oído mi nombre, se despertó del entumecimiento en el que todas estábamos y me preguntó al oído (allí todos hablábamos susurrando):

- Y esto ¿Usted puede describirlo?

Y yo dije:

- Puedo.

Entonces algo así como una sonrisa se deslizó sobre lo que una vez había sido su cara.

1 de abril de 1957

Leningrado (mi traducción)

⁷ La tragedia es el género elegido por la historia. Si no hubiera sido por la propia resiliencia de la literatura, nosotros no habríamos conocido ningún otro. (mi traducción)

Para la generación de Brodsky que transitaba las últimas décadas del experimento soviético el pasado era estrecho y tenía la forma de la *коммуналка* (vivienda comunitaria soviética) en la que habían vivido hacinados toda su vida. Es decir, la utopía les llegaba deslucida y sin la fuerza monumental de los años revolucionarios. Sin perspectiva de futuro, estancada en una monotonía sin matices, la áspera verdad cotidiana de la subsistencia se estrellaba sordamente contra la retórica oficial comunista. En sí, la individualidad en carne viva desmoronaba el edificio comunal soviético. (Volkov, 2008)

Al igual que los disidentes delineados por Siniavski, para Brodsky, la imposibilidad de conciliación con la realidad histórica y política se apoyaba, en parte, en ideales éticos dados por la literatura. Estas apreciaciones son constantemente diseminadas en sus ensayos y constituyen, antes que una filosofía sólida, la evidencia de su educación estética aportada por los valores morales de la literatura. De esta manera, la tradición literaria resultaba más sólida que cualquiera de los dogmas inverificables del comunismo.

Lejos de construirse como una figura heroica, Brodsky naturaliza su condición de disidente como algo casi inevitable, afirma, para cualquiera con una mínima dosis de lucidez. En *Less than One*, (1976) Brodsky afirma que su generación se contaba entre “the most bookish in the history of Russia”⁸ y gracias a ello los libros se habían convertido en “the first and only reality”⁹. Cualquier existencia que ignorara las normas planteadas por la literatura, aseguraba Brodsky, era considerada inferior e indigna del esfuerzo de vivirse. La ética les era dictada por la literatura. “Books, perhaps because of their formal element of finality, held us in their absolut power. Dickens was more real than Stalin or Beria”¹⁰. (Brodsky, 1986: 28)

“— Думаю, Толстой не согласился бы жить в этом унылом районе!” escribía Serguei Dowlátov (otro de los autores contemporáneos y amigo de Brodsky) en sus memorias tituladas *Ремесло* (El Oficio) (1985) en un diálogo con un amigo mientras caminan por los suburbios de Leningrado. Su amigo responde: “— Толстой не согласился бы жить в этом... году!”¹¹ (Довлатов, 2005: 28)

⁸ La más libresca en la historia de Rusia. (mi traducción)

⁹ La primera y única realidad. (mi traducción)

¹⁰ Los libros, quizás por su elemento formal de finalidad, nos mantenían en su poder absoluto. Dickens era más real que Stalin o Beria. (mi traducción)

¹¹ - Pienso que Tolstoi no habría aceptado vivir en este barrio deprimente.
- Tolstoi no habría aceptado vivir en este año. (mi traducción)

Los problemas con el Estado para estos autores comenzaban cuando adquirían cierta fama en círculos literarios y eran investigados por sus actividades “asociales” o por lo que la crítica oficial consideraba la falta de utilidad “moral” de sus producciones.

En la primavera de 1964 para sorpresa de toda la escena literaria dentro y fuera de Rusia se vivió un hecho inédito por su inesperada dureza. En un proceso que fue una caricatura de justicia Brodsky sería condenado sin razón aparente a un exilio interno con la pena máxima de 5 años y trabajos forzados en la región de Arjángelsk. De la experiencia de la cárcel tanto Brodsky como Dowlátov asegurarían años después con ironía haber aprendido la clara falta de diferenciación entre presidiarios y carceleros; entre ciudadanos privados de su libertad y ciudadanos libres.

Según cuenta Lev Loseff en la biografía del poeta *Joseph Brodsky: A Literary Life* (2006) Brodsky ya había sido denunciado en 1963 por el periódico *Вечерний Ленинград* (*Vecherni Leningrad* “Vespertino de Leningrado”) por realizar una poesía “pornográfica y anti-soviética”. Como era acostumbrado poco después fue interrogado, sus papeles fueron incautados y fue puesto dos veces en una institución mental para escastrarlo. Tales eran por entonces los primeros métodos de disuasión. Después de todo “sobre esta convicción se han levantado los hospitales psiquiátricos.” dice Siniavski. “Si un individuo se obstina en defender sus ideas, eso significa que es un enemigo o bien un enfermo mental. (Siniavski, 1990: 182)

Finalmente, Brodsky fue arrestado y llevado a juicio. Lo interesante resultó que aunque el proceso fue llevado adelante en secreto, una transcripción se filtró clandestinamente en *самиздат*.

El caso Brodsky, cuenta Loseff, fue seguido por las escritoras Lydia Chukovskaya y Frida Vigdorova, quienes habiendo asistido al juicio como miembros de la Unión de Escritores entendieron perfectamente bien la amenaza que las definiciones de las autoridades implicaban para todos los escritores. En cierta forma ellas interpretaron que se arrestaba a Brodsky por el solo hecho de escribir poesía. Lo cierto es que no pudiendo culpar al autor por el contenido de su propia poesía, las autoridades lo acusaron finalmente de “parasitismo social” amparándose en el edicto contra la vagancia aprobado por orden ejecutiva en 1961.

La transcripción de la grabación del juicio hecha por Vigdorova rápidamente traspasó las fronteras. Su traducción al inglés hecha por Collyer Bowen para *The New Leader* apareció en el número de agosto de 1964 de la revista y de inmediato

transformó a Brodsky en una celebridad, un símbolo, un arquetipo del artista disidente en una sociedad totalitaria.

En la transcripción la actitud de Brodsky ante las preguntas de las autoridades en algunos de los pasajes del juicio pueden entenderse como una ejemplificación de la integridad ética que según Siniavski se esperaba de un disidente: “Debe mantenerse firme, no arrepentirse, asumir la plena responsabilidad de sus palabras y de sus actos. Dicho de otra manera, confirmar su disidencia por su conducta durante el proceso y después, en el campo de concentración.” (Siniavski, 1990: 181) No obstante, el efecto de lectura que produce el texto es el de estar ante una farsa. El contraste entre lo absurdo de las preguntas del juez y la extrema ingenuidad y distanciamiento con que Brodsky contesta posee todos los ingredientes de una representación teatral:

JUDGE: What do you do?

BRODSKY: I write poetry. I translate. I suppose . . .

JUDGE: None of this “I suppose” business. Stand up straight! Don't lean against the wall! Look at the court! Answer the court properly! (*To Vigdorova*) Cease taking notes immediately, or I will have you thrown out of the courtroom! (*To Brodsky*) Do you have a permanent job?

BRODSKY: I thought this was a permanent job.

JUDGE: Answer precisely!

BRODSKY: I wrote poetry. I thought they would be printed. I suppose . . .

JUDGE: We're not interested in what you “suppose.” Answer why you were not working.

BRODSKY: I was working. I was writing poetry.

(...)

JUDGE: But in general what is your specialty?

BRODSKY: I'm a poet, a poet translator.

JUDGE: And who said that you were a poet? Who included you among the ranks of the poets?

BRODSKY: No one. (*Unsolicited*) And who included me among the ranks of the human race?

JUDGE: Did you study this?

BRODSKY: What?

JUDGE: To be a poet? You did not try to finish high school where they prepare . . . where they teach...

BRODSKY: I didn't think you could get this from school.

JUDGE: How, then?

BRODSKY: I think that it... (*confused*) . . . comes from God...

(...)

JUDGE: . . . Citizen Brodsky, since 1956 you have changed jobs 13 times. You worked in a factory for a year, and then for half a year you did not work. During the summer you were with a geological expedition and then for four months did not work . . . (She lists the places where he worked and the intervals which occurred between jobs.) Explain to the court why you did not work during the intervals and why you pursued a parasitic way of life.

BRODSKY: I did work during the intervals. I did just what I am doing now. I wrote poetry.

JUDGE: That is, you wrote your so-called poems? But what was the use of your changing jobs so often?

BRODSKY: I began to work at the age of 15, I found everything interesting. I changed jobs because I wanted to find out as much as possible about life and people.

JUDGE: And what good have you done for your country?

BRODSKY: I wrote poems. That's my work. I am convinced . . . I believe, that what I have written will be of advantage to people not only now but to future generations as well.

VOICE FROM THE CROWD: Listen to that! What an imagination!

ANOTHER VOICE: He's a poet. He should think that way.

JUDGE: So, you think that your so-called poems are of use to the people?

BRODSKY: Why do you refer to them as my "so-called" poems?

JUDGE: We refer to them as your "so-called" poems because we do not have any other conception of them.

PUBLIC PROSECUTOR SOROKIN: You speak about future generations. What are you? Do you feel that people don't understand you now?

BRODSKY: I didn't say that. It's simply that my poems have not been published yet and people don't know them.

SOROKIN: Do you feel that if they were known they would be given recognition?

BRODSKY: Yes¹².

¹² JUEZ: ¿Qué hace? BRODSKY: Escribo poesía. traduzco. Supongo . . . JUEZ: Nada de "supongo". ¡Párese derecho! ¡No se apoye contra la pared! ¡Mire a la corte! ¡Responda correctamente! (A Vigdorova) ¡Deje de tomar notas de inmediato o la expulsarán de la sala! (A Brodsky) ¿Tiene un trabajo permanente? BRODSKY: Pensé que este era un trabajo permanente. JUEZ: ¡Responda con precisión! BRODSKY: Escribí poemas. Pensé que serían editados. Supongo . . . JUEZ: No estamos interesados en lo que "supone". Responda por qué no estaba trabajando. BRODSKY: Estaba trabajando. Estaba escribiendo poesía. (...) JUEZ: Pero en general ¿cuál es su especialidad? BRODSKY: Soy poeta, poeta traductor. JUEZ: ¿Y quién le dijo que era poeta? ¿Quién lo incluyó entre las filas de los poetas? BRODSKY: Nadie. (inesperadamente) ¿Y quién me incluyó entre las filas de la raza humana? JUEZ: ¿Estudió esto? BRODSKY: ¿Qué? JUEZ: ¿Ser poeta? No intentó terminar el bachillerato donde uno se prepara. . . donde enseñan. BRODSKY: No pensé que pudiera obtener esto de la escuela. JUEZ: ¿Cómo, entonces? BRODSKY: Creo que eso. . . (confundido). . . viene de dios.(...) JUEZ: . . . Ciudadano Brodsky, desde 1956 ha cambiado de trabajo 13 veces. Trabajó en una fábrica durante un año y luego, durante medio año, no trabajó. Durante el verano estuvo en una expedición geológica y durante cuatro meses no trabajó. . . (Enumera los lugares donde Brodsky trabajó y los intervalos que ocurrieron entre los trabajos). Explique a la corte por qué no trabajó durante los intervalos y por qué siguió una forma de vida parasitaria. BRODSKY: Trabajé durante los intervalos. Hice justo lo que estoy haciendo ahora. Escribí poesía. JUEZ: Es decir, ¿usted escribió sus llamados poemas? Pero, ¿cuál fue la razón de sus trabajos cambiantes tan a menudo? BRODSKY: Comencé a trabajar a la edad de 15 años. „Encontré todo lo interesante. Cambié de trabajo porque quería saber lo más posible sobre la vida y las personas. JUEZ: ¿Y qué bien ha hecho por su país? BRODSKY: Escribí

Finalmente la corte expide sentencia luego de una corta deliberación:

THE COURT RETURNS AND JUDGE READS SENTENCE: Brodsky systematically does not fulfill the duties of a Soviet citizen with regard to his personal well-being and the production of material wealth, which is apparent from his frequent change of jobs. He was warned by the agencies of the M.G.B. (Ministry of National Security) in 1961 and by the militia in 1962. He promised to take on a permanent job, but he made no decisions, he continued not to work, he wrote and read his decadent poems at evening gatherings. From the report of the committee on work with young writers it is apparent that Brodsky is not a poet. He was condemned by the readers of the Evening Leningrad newspaper. Therefore the court will apply the Ukase of Feb. 4, 1961: to send Brodsky to a distant locality for a period of five years of enforced labor¹³. (citado en The New York Times 31/08/64)

No obstante, y pese a la dureza de la condena, la presión internacional era importante y La Cortina de Hierro era cada vez más permeable. Los medios occidentales se mostraban cada vez más agresivos a la hora de informar del acoso al que estaban sometidas las figuras culturales.

Como escribía Siniavski, el interés que Occidente demostraba por los disidentes tenía tres razones significativas. En primer lugar el hecho de que fueran “soviéticos educados en la sociedad soviética” (Siniavski, 1990: 174) y en este sentido en relación a la primera y a la segunda emigraciones rusas tenían más credibilidad. Por otra parte, la apreciación sobre lo que estaba ocurriendo en la

poemas. Ese es mi trabajo. Estoy convencido . . . Creo que lo que he escrito será una ventaja para las personas no solo ahora sino también para las generaciones futuras. VOZ DE FONDO: ¡Escucha eso! ¡Qué imaginación! OTRA VOZ: es un poeta. Él debería pensar de esa manera. JUEZ: Entonces, ¿cree que sus así llamados poemas son de utilidad para la gente? BRODSKY: ¿Por qué se refiere a ellos como mis "llamados" poemas? JUEZ: Nos referimos a ellos como sus poemas "llamados" porque no tenemos ninguna otra concepción de ellos. FISCAL SOROKIN: Usted habla de las generaciones futuras. ¿Qué es usted? ¿Siente que la gente no le entiende ahora? BRODSKY: No dije eso. Es simplemente que mis poemas no se han publicado todavía y la gente no los conoce. SOROKIN: ¿Siente que si los conocieran, se les daría un reconocimiento? BRODSKY: Sí. (mi traducción)

¹³ EL TRIBUNAL REGRESA Y EL JUEZ LEE LA SENTENCIA: Brodsky no cumple sistemáticamente con los deberes de un ciudadano soviético con respecto a su bienestar personal y a la producción de riqueza material, lo que se desprende de sus frecuentes cambios de trabajo. Fue advertido por las agencias del M.G.B. (Ministerio de Seguridad Nacional) en 1961 y por la milicia en 1962. Prometió aceptar un trabajo permanente, pero no tomó ninguna decisión, continuó sin trabajar, escribió y leyó sus poemas decadentes en reuniones nocturnas. Del informe de la comisión de trabajo con escritores jóvenes se desprende que Brodsky no es un poeta. Fue condenado por los lectores del periódico Vespertino de Leningrado. Por lo tanto, el tribunal aplicará el edicto del 4 de febrero de 1961: enviar a Brodsky a una localidad lejana por un período de cinco años de trabajo forzado. (mi traducción)

U.R.S.S. había cambiado. La antigua emigración “blanca” había comenzado inmediatamente después de la Revolución. Sin embargo, entonces Occidente había permanecido casi indiferente a esta oleada de oposición, debido, tal vez en parte, a que la intelectualidad liberal occidental estaba seducida, en esa época, por las ideas y los procesos revolucionarios que se estaban desarrollando en Rusia. De esta manera, en Europa con frecuencia se negaban a escuchar las historias de las atrocidades cometidas contra los recién emigrados, y así estos caían en un cierto aislamiento intelectual. Esta indiferencia, asimismo, se debía en parte, dice Siniavski, al hecho objetivo de que la emigración blanca estaba interesada en el restablecimiento del orden social antiguo y prerrevolucionario en Rusia.

En segundo lugar, existía más contacto con extranjeros, lo que hacía que la comunicación fuera mucho más fluida y no existiera el temor de antes cuando toda relación con un extranjero por mínima que fuera era casi siempre una sospecha de traición e implicaba un arresto.

Por último, debido a esta nueva realidad se instauró un diálogo mucho más practicable e interesante entre los disidentes y Occidente que entre Occidente y el Estado soviético de Brézhnev hasta tal punto que los disidentes directamente dirigían hacia el exterior sus declaraciones, documentos y reclamos.

En 1965 una carta de Jean-Paul Sartre, uno de los amigos influyentes de la Unión Soviética, hizo desistir a las autoridades de consumir la condena del joven poeta. Igualmente, en 1972 a instancias del KGB Brodsky sería “invitado” a emigrar.

Lo cierto es que, como había advertido Anna Ajmátova en su momento, la aureola biográfica de “mártir” no había hecho sino magnificar la resonancia de la poesía de Brodsky. El autor se convertiría así en un referente para toda su generación.

“Грош цена российскому интеллигенту, не побывавшему в тюрьме...”¹⁴ (Довлатов, 2005: 626) acertaba al escribir Dowlátov en *Чемодан (La maleta)* (1986). En este relato cargado de ironía y de nostalgia, el narrador, el mismo Dowlátov a punto de emigrar, hace un repaso de su vida y descubre que sus posesiones apenas alcanzan a llenar una pequeña maleta. Solo fotografías y algunas prendas de vestir.

¹⁴ El intelectual ruso que no ha estado en prisión no vale nada. (mi traducción) En ruso la expresión “Грош цена” puede traducirse como “precio de centavo” “no tiene valor” o “no vale un centavo”. Literalmente “precio de Groschen o Gros”. El Gros es un vocablo alemán que designaba una moneda utilizada en la Edad Media en Europa central. En Rusia el Грош era una antigua moneda del siglo XIX, originalmente de 2 kopecks; “medio penique”.

Entre los pliegues de aquellos “trapos miserables” se esconderán los recuerdos que serán disparadores para un conjunto de historias que componen el relato de una vida de 36 años en la Unión Soviética; un recorrido que el narrador construye como explica en el prólogo “От Маркса к Бродскому” (de Marx a Brodsky).

Через неделю я уже складывал вещи. И, как выяснилось, мне хватило одного-единственного чемодана.

Я чуть не зарыдал от жалости к себе. Ведь мне тридцать шесть лет. Восемнадцать из них я работаю. Что-то зарабатываю, покупаю. Владею, как мне представлялось, некоторой собственностью. И в результате — один чемодан. Причем, довольно скромного размера. Выходит, я нищий? Как же это получилось?!

Книги? Но, в основном, у меня были запрещенные книги. Которые не пропускает таможня. Пришлось раздать их знакомым вместе с так называемым архивом.

Рукописи? Я давно отправил их на Запад тайными путями.

Мебель? Письменный стол я отвез в комиссионный магазин. Стулья забрал художник Чегин, который до этого обходился ящиками. Остальное я выбросил.

Так и уехал с одним чемоданом. Чемодан был фанерный, обтянутый тканью, с никелированными креплениями по углам. Замок бездействовал. Пришлось обвязать мой чемодан бельевой веревкой.

(...) Изнутри крышка была заклеена фотографиями. Рокки Марчиано, Армстронг, Иосиф Бродский, Лоллобриджида в прозрачной одежде. Таможенник пытался оторвать Лоллобриджида ногтями. В результате только поцарапал.

А Бродского не тронул. Всего лишь спросил — кто это? Я ответил, что дальний родственник...

(...) На дне чемодана лежала страница «Правды» за май восьмидесятого года. Крупный заголовок гласил: «Великому учению — жить!». В центре — портрет Карла Маркса.

Школьником я любил рисовать вождей мирового пролетариата. И особенно — Маркса. Обыкновенную кляксу размазал — уже похоже...

Я оглядел пустой чемодан. На дне — Карл Маркс. На крышке — Бродский. А между ними — пропащая, бесценная, единственная жизнь¹⁵. (Довлатов, 2005: 490-492)

¹⁵ Una semana después, estaba empacando. Y resultó que sólo necesitaba una maleta. Casi lloro de autocompasión. Tenía treinta y seis años. Había trabajado 18 de ellos. Gano algo, compro. Poseo, como me pareció, alguna propiedad. Y como resultado, una maleta. Y, bastante modesta en tamaño. ¿Así que soy un mendigo? ¡¿Cómo sucedió?!

¿Libros? Pero más que nada tenía libros prohibido. Que la aduana no deja pasar. Tuve que dárselos a mis amigos junto con el llamado archivo.

¿Manuscritos? Los envié a Occidente hace mucho tiempo por medios secretos.

¿Muebles? Llevé el escritorio a la tienda de comisiones. Las sillas fueron tomadas por Chegin, un artista que antes usaba cajones. Tiré el resto a la basura.

Así que me fui con una maleta. La maleta era de madera contrachapada, cubierta de tela, con cierres niquelados en las esquinas. La cerradura no funcionaba. Tuve que atar mi maleta con una cuerda de lino.

Para escritores como Dowlátov la única arma de lucha contra el orden soviético parecía ser reflejar el absurdo al natural.

En sus obras, en su mayoría autobiográficas, Dowlátov cuenta cómo era vivir en ese “simulacro de realidad” una realidad burocratizada que condicionaba casi cada una de las interacciones personales con la moral oficial y donde el absurdo era efecto del extrañamiento, de la incredulidad. En *Компромисс (El compromiso)* de 1981 el autor cuenta en doce relatos los compromisos o encargos periodísticos que había tenido como redactor de un diario Estonio entre 1973 y 1976. El estilo y la vena satírica de Dowlátov es similar al de Chejov de quien decía: “Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова”¹⁶. (Довлатов, 1990: 271)

Con frases cortas sin grandilocuencia ni dramatismo, estos delirantes, pero auténticos encargos de redacción que eran parte de su trabajo cotidiano, ofrecen una imagen ridícula de la contemporaneidad soviética. Cada situación cotidiana elegida por el autor pone de relieve el trasfondo de aquella sociedad comunista en la que básicamente todo funcionaba mal.

Por esos años Dowlátov cambiaba de periódico sin parar mientras trataba de conseguir la publicación de algunos de sus relatos. Harto de las negativas había estado aprendiendo finés, con el propósito de salir del país, pero en cambio, no había conseguido llegar más allá de Tallin. Sin muchas opciones había aceptado esa posición por desesperación. Así escribió en sus memorias:

Почему я отправился именно в Таллинн? Почему не в Москву? Почему не в Киев, где у меня есть влиятельные друзья?.. Разумные мотивы отсутствовали. Была попутная

(...) La tapa tenía pegadas fotografías en el interior. Rocky Marciano, Armstrong, Joseph Brodsky, Lollobrigida en ropa transparente. El oficial de aduana intentó robarse a Lollobrigida con las uñas. Como resultado, sólo la rayó.

Brodsky no fue tocado. Sólo preguntó quién era. Le respondí que un pariente lejano...

(...) En la parte inferior de la maleta había una página del *Pravda* del mes de mayo del año ochenta. El gran título decía: “¡Viva la gran doctrina!” En el centro - un retrato de Karl Marx.

Cuando era escolar me encantaba dibujar a los líderes del proletariado mundial. Y especialmente a Marx. Echaba una borrón de tinta - y ya se le parecía....

Miré la maleta vacía. En el fondo estaba Karl Marx. En la tapa - Brodsky. Y entre ellos, una vida única, invaluable, perdida. (mi traducción)

¹⁶ Es posible maravillarse ante la mente de Tolstoi. Admirarse de la elegancia de Pushkin. Apreciarse la búsqueda moral de Dostoievski. El humor de Gógol. Y así sucesivamente. Sin embargo, uno sólo quiere parecerse a Chejov. (mi traducción)

машина. Дела мои зашли в тупик. Долги, семейные неурядицы, чувство безнадежности. Мы выехали около часу дня. Двадцать шесть рублей в кармане, журналистское удостоверение, авторучка. В портфеле — смена белья¹⁷. (Довлатов, 2005: 102)

Fuera de estas comisiones para diferentes diarios, su carrera literaria era nula. Uno tras otro los rechazos se iban sucediendo con la misma respuesta de los censores. El autor llegó a contabilizar más de cien cartas de revistas y editoriales todas elogiosas sobre su trabajo. Los relatos tenían calidad pero resultaban impublicables.

Su novela *Hauu (Los nuestros)* del año 83, lleva como subtítulo aclaratorio “*La vida de una familia en la Unión Soviética contada con sarcasmo*”. Dowlátov presenta un recorrido retrospectivo por su genealogía familiar. El absurdo rige la línea argumental. En un pasaje el narrador resume con magistral cinismo el estado del campo literario de las décadas posteriores a Stalin:

И что же дальше? Ничего особенного. Государством руководили какие-то неясные, лишённые индивидуальности вожди. В искусстве царило мрачноватое, бесцветное единодушие.

Людей как будто не расстреливали. И даже не сажали. Вернее, сажали, но редко. И притом за какие-то реальные действия. Или, как минимум, за неосторожные публичные высказывания. Короче, за дело. Не то что раньше...

Тем не менее при Сталине было лучше. При Сталине издавали книжки, затем расстреливали авторов. Сейчас писателей не расстреливают. Книжек не издают¹⁸. (Довлатов, 2005: 666)

En el año 76 tres de sus relatos en *самиздат* serían publicados en Occidente después de haber cruzado la frontera de contrabando. Como resultado las ediciones soviéticas quedarían definitivamente vedadas. A partir de entonces sería perseguido “en toda regla” y al igual que Brodsky acusado de “parásito” por el mismo edicto contra la

¹⁷ ¿Por qué fui a Tallin? ¿Por qué no a Moscú? ¿Por qué no a Kiev, donde tengo amigos influyentes? No había motivos razonables. Había un coche que pasaba. Mis asuntos habían llegado a un callejón sin salida. Deudas, problemas familiares, una sensación de desesperanza. Nos fuimos sobre la una de la tarde. Veintiséis rublos en nuestros bolsillos, un certificado de periodista, un bolígrafo. En el maletín - una muda de ropa interior. (mi traducción)

¹⁸ Entonces, ¿qué siguió? Nada en especial. El Estado estaba dirigido por unos líderes indefinidos y privados de toda individualidad. En el arte, había una unanimidad lúgubre e incolora. Era como que a la gente ya no la fusilaban. Y ni siquiera la encerraban. O mejor dicho, lo hacían, pero rara vez. Y además, por algunos hechos reales. O, al menos, por declaraciones públicas imprudentes. En resumen, por algo. No como antes... Sin embargo, bajo Stalin, era mejor. Bajo Stalin, se publicaban libros y luego se fusilaba a los autores. Ahora los escritores no son fusilados. Los libros no se publican... (mi traducción)

vagancia. Finalmente Dowlátov emigró a los Estados Unidos en el año 78 y con la ayuda de Brodsky pudo ver su obra publicada en el extranjero. Con nueva residencia en Nueva York tanto Dowlátov como Brodsky tuvieron que adaptarse a su nueva condición de inmigrantes/exiliados.

El principal obstáculo del escritor exiliado, escribió Brodsky en su ensayo *The Condition We Call Exile* (1987) es la insignificancia social a la que lo condena su anonimato en el nuevo escenario político cultural, lo cual debe enseñarle al escritor ante todo humildad para evitar hacerlo caer en la trampa de convertirse en víctima de los “political winds”(vientos políticos). Lejos de ser trágica, la situación era a lo sumo “tragicómica” aseguraba con ironía Brodsky.

For good old exile ain't what it used to be. It isn't leaving civilized Rome for savage Sarmatia anymore, nor is it sending a man from, say, Bulgaria to China. No, as a rule what takes place is a transition from a political and economic backwater to an industrially advanced society with the latest Word on individual liberty on its lips¹⁹. (Brodsky, 1995: 24)

Así, como recuerda Salomon Volkov, Brodsky solía bromear diciendo que “como poeta ruso, ensayista en lengua inglesa y ciudadano norteamericano, su posición era inmejorable” (Volkov, 2010: 281). Su estrategia era perfectamente consciente: conocía su valor de uso político y buscaba por lo tanto no osificarse en el rol conveniente de víctima incomprensida.

“The current interest in the literature of exiles has to do, of course, with the rise of tyrannies”²⁰. (Brodsky, 1995: 28) Escribió. El exilio pareciera ser, entonces, una forma de éxito. Pero si se piensa correctamente, alcanza a designar, dirá Brodsky, apenas el momento de la expulsión. Lo que viene después es una especie de “linguistic event” (evento lingüístico) donde el escritor se encuentra retirado en su lengua materna. Escribir en el exilio es lo mismo que escribir en casa, meditará Brodsky, la única obligación del escritor es escribir bien:

En el caso particular de Brodsky, según puede extraerse de sus escritos, su

¹⁹ Porque el viejo exilio ya no es lo que solía ser. No es más dejar la Roma civilizada por la salvaje Sarmacia, ni enviar a un hombre de, digamos, Bulgaria a China. No, por regla general lo que se produce es una transición de un atraso político y económico a una sociedad industrialmente avanzada con la última palabra sobre la libertad individual en sus labios. (mi traducción)

²⁰ El interés actual en la literatura de los exiliados tiene que ver, por supuesto, con el ascenso de las tiranías. (mi traducción)

condición de aislamiento resultó parte de su experiencia de formación mucho antes de su salida de Rusia. En varios de sus ensayos Brodsky habla del exilio como una “metaphysical condition” (condición metafísica) una especie de estado natural en el poeta más allá del lugar físico en el que se encuentre. Es común de parte de Brodsky como poeta utilizar diferentes metáforas en sus ensayos para ejemplificar este estado de aislamiento del poeta refugiado en su lengua. En el ensayo sobre el exilio antes citado, Brodsky hablará de “a shield” (un escudo) o “a capsule” (una cápsula).

Perhaps a metaphor will help: to be an exiled writer is like being a dog or a man hurtled into outer space in a capsule (more like a dog, of course, than a man, because they will never retrieve you). And your capsule is your language. To finish the metaphor off, it must be added that before long the capsule's passenger discovers that it gravitates not earthward but outward²¹. (Brodsky, 1995: 32)

En *Less than One* (1976) Brodsky tratará de explicar el origen de esta condición haciendo un recorrido por su biografía. Asimismo en este ensayo utilizará otra metáfora similar para definirlo como una especie de “shell” (caparazón) frente al mundo soviético; una callosidad protectora impermeable a los efectos de la propaganda desde su infancia. En sí una forma de desconexión: “these things would drive you crazy unless you learned to switch yourself off” (Brodsky, 1986: 26) De esta manera, asegura Brodsky, llegar a ignorar esas ubicuas fotografías de los líderes soviéticos fue su primer intento de distanciamiento:

I think that coming to ignore those pictures was my first lesson in switching off, my first attempt at estrangement. There were more to follow; in fact, the rest of my life can be viewed as a nonstop avoidance of its most importunate aspects. I must say, I went quite far in that direction; perhaps too far. Anything that bore a suggestion of repetitiveness became compromised and subject to removal. That included phrases, trees, certain types of people, sometimes even physical pain; it affected many of my relationships. In a way, I am grateful to Lenin. Whatever there was in plenitude I immediately regarded as some sort of

²¹ Tal vez una metáfora ayude: ser un escritor exiliado es como ser un perro o un hombre lanzado al espacio exterior en una cápsula (más parecido a un perro, por supuesto, que a un hombre, porque nunca te recuperarán). Y tu cápsula es tu idioma. Para terminar la metáfora, hay que añadir que antes de que pase mucho tiempo el pasajero de la cápsula descubre que gravita no hacia la tierra sino hacia fuera. (mi traducción)

propaganda²². (Brodsky, 1986: 6)

Este distanciamiento, según explica Brodsky, definido por un rechazo estético al “poor taste” (pésimo gusto) de la monotonía soviética que en su vida había funcionado como una especie de mecanismo de defensa desde la infancia, se transforma en el arte en un principio compositivo sumamente productivo. En sus ensayos Brodsky insiste en que sin el necesario “detachment” (distanciamiento), sin la duda o la incomodidad que provee el lenguaje literario toda creación artística resulta demasiado limitada estilísticamente. “For art doesn’t imitates life”²³ dirá Brodsky y en cierta forma “The most awful thing about service to the Muses is precisely that it does not tolerate repetition either of metaphor, subject, or device”²⁴. (Brodsky, 1986: 187) En este sentido, las consideraciones de Brodsky se oponen a la teoría marxista que restringe la independencia del arte y lo supedita a una función de reflejo adulterado de la realidad material. Con la estética del Realismo Socialista el arte se encuentra condicionado a presentar un carácter formador de la percepción que ha sido previamente moldeado por los dogmas de un estado totalitario. Así criticará en *Catastrophes in the Air* (1984) a la literatura soviética del Realismo Socialista donde todos los géneros literarios se limitan a reproducir desde una insoportable claridad explicativa, la tranquilidad del discurso que no se aparta de lo histórico. El estado soviético en su necesidad de justificarse en la historia ha reducido a la literatura, dice Brodsky, al nivel de “social anthropology” (antropología social).

Ahora bien, como recuerda Loseff (Loseff, 1990) Brodsky solía bromear con que: “Politics and poetry do have some thing in common – the letter p and the letter o”²⁵. (Loseff, 1990: 34) Más allá de estas declaraciones, observa Loseff, ciertamente, la obra de Brodsky, siempre tuvo motivos políticos, ya sea de forma velada o expuesta al igual que en cierta forma cualquier texto posee una influencia sobre el lector en alguna medida en relación a su conducta política. No obstante, dice Loseff a

²² Creo que llegar a ignorar esas fotos fue mi primera lección de desconexión, mi primer intento de distanciamiento. Había más para seguir; de hecho, el resto de mi vida puede ser visto como una evasión incesante de sus aspectos más inoportunos. Debo decir que fui bastante lejos en esa dirección; quizás demasiado lejos. Cualquier cosa que tuviera una sugerencia de repetición se veía comprometida y sujeta a eliminación. Eso incluía frases, árboles, ciertos tipos de personas, a veces incluso dolor físico; afectó a muchas de mis relaciones. En cierto modo, le estoy agradecido a Lenin. Todo lo que había en plenitud lo consideraré inmediatamente como una especie de propaganda. (mi traducción)

²³ Porque el arte no imita a la vida. (mi traducción)

²⁴ Lo más terrible del servicio a las Musas es precisamente que no tolera la repetición ni de metáforas, ni de temas, ni de dispositivos. (mi traducción)

²⁵ La política y la poesía tienen algo en común: la letra p y la letra o. (mi traducción)

través de este distanciamiento aparentemente apolítico de su obra: “Brodsky is merely reminding us here of poetry's autonomy and priority as a type of ideological activity. This is particularly important for him as a Russian poet, inasmuch as the tradition of dealing with literature in political terms has been unusually long-lived on Russian soil”²⁶. (Loseff, 1990: 34)

Esta actitud, especialmente en su poesía, observa Loseff, lo separa de otros poetas contemporáneos como Ajmadúlina, Okudzhava o Evstuchenko que muchas veces atacaban al régimen soviético en una forma mucho más directa que Brodsky. Sin embargo, la retórica de estos autores, dice Loseff “never dared to violate the lines drawn at the 20th Party Congress (de-Stalinisation, ‘return to the Leninist norm’, etc.)”²⁷. (Loseff, 1990: 51)

Brodsky rara vez elegiría temas puramente políticos y menos aún buscaría confrontar las posiciones del gobierno en términos de una retórica materialista. Es decir, la discusión de Brodsky con el poder soviético nunca tendría los mismos principios de discusión. Brodsky salta fuera de la dialéctica y su distanciamiento es deliberadamente irónico. No obstante, cierta atmósfera de la realidad política, o más bien histórica, está siempre presente en su obra, incluso en sus piezas totalmente líricas. La diferencia está, insiste Loseff en la estrategia retórica: “Brodsky's ostensibly straightforward, colloquially intoned narrative conceals a number of unobtrusive but clever poetic devices aimed at making details ambiguous and thus enriching a reader's perception with histórico-philosophical associations.”²⁸ (Loseff, 1990: 40)

Es por eso que en sus ensayos autobiográficos como *Less than One* o *In a Room and a Half*, Brodsky parece tomar distancia de su biografía y objetivar el dolor o relativizarlo como si fuera el dolor de otro. Brodsky se presenta como observado desde afuera, desde el extrañamiento, desde esa idea de ser “menos que uno”:

Yet in my life it has been represented mostly by literature. Either because of some basic flaw of my mind or because of the fluid, amorphous nature of life itself, I have never been

²⁶ Brodsky se limita a recordarnos aquí la autonomía y la prioridad de la poesía como un tipo de actividad ideológica. Esto es particularmente importante para él como poeta ruso, ya que la tradición de tratar la literatura en términos políticos ha sido inusualmente larga en suelo ruso. (mi traducción)

²⁷ nunca se atrevieron a violar las líneas trazadas en el XX Congreso del Partido (desestalinización, 'retorno a la norma leninista', etc.) (mi traducción)

²⁸ La narrativa de Brodsky, ostensiblemente directa y coloquialmente entonada, oculta una serie de dispositivos poéticos discretos pero inteligentes destinados a hacer ambiguos los detalles y así enriquecer la percepción del lector con asociaciones histórico-filosóficas. (mi traducción)

capable of distinguishing any landmark, let alone a buoy. If there is anything like a landmark, it is that which I won't be able to acknowledge myself –i.e., death. In a sense, there never was such a thing as childhood. These categories-childhood, adulthood, maturity – seem to me very odd, and if I use them occasionally in conversation I always regard them mutely, for myself, as borrowed. I guess there was always some "me" inside that small and, later, somewhat bigger shell around which "everything" was happening. Inside that shell the entity which one calls 'I' never changed and never stopped watching what was going on outside. I am not trying to hint at pearls inside. What I am saying is that the passage of time does not much affect that entity. To get a low grade, to operate a milling machine, to be beaten up at an interrogation, or to lecture on Callimachus in a classroom is essentially the same. This is what makes one feel a bit astonished when one grows up and finds oneself tackling the tasks that are supposed to be handled by grownups. The dissatisfaction of a child with his parents' control over him and the panic of an adult confronting a responsibility are of the same nature. One is neither of these figures; one is perhaps less than "one." ²⁹(Brodsky, 1986:16-17)

Tanto en sus ensayos como en su poesía, lo que Brodsky parece representar con esta actitud es un reflejo irónico. Como si quisiera con su distanciamiento reflejar esa monotonía, uniformidad y anomia a que el Estado centralizado redujo la existencia durante la era soviética; como escribió Tsvietáieva: “Да отражать его, но не как зеркало, а как щит”³⁰. (Цветаева, 1997: 42)

En este distanciamiento entonces Brodsky parece representar de manera irónica el resultado de eso que entiende fue un “reductive effect on the human psyche”³¹ producto del experimento soviético para crear “a new society” and “a new type of man”³². (Brodsky, 1986: 270)

²⁹ Sin embargo, mi vida ha sido representada principalmente por la literatura. Ya sea por algún defecto básico de mi mente o por la naturaleza fluida y amorfa de la vida misma, nunca he sido capaz de distinguir ningún punto de referencia, por no hablar de una boya. Si hay algo como un punto de referencia, es aquel en el que no podré reconocerme a mí mismo, es decir, la muerte. En cierto modo, nunca existió algo como la infancia. Estas categorías -infancia, edad adulta, madurez- me parecen muy extrañas, y si las uso ocasionalmente en una conversación, siempre las considero en silencio internamente como prestadas. Supongo que siempre hubo algún "yo" dentro de ese pequeño y, más tarde, algo más grande caparazón alrededor del cual estaba ocurriendo "todo". Dentro de ese caparazón la entidad que uno llama 'Yo' nunca cambió y nunca dejó de mirar lo que estaba sucediendo afuera. No estoy tratando de insinuar que hay perlas dentro. Lo que estoy diciendo es que el paso del tiempo no afecta mucho a esa entidad. Obtener una calificación baja, manejar una fresadora, ser golpeado en un interrogatorio o dar una conferencia sobre Calímaco en un aula es esencialmente lo mismo. Esto es lo que hace que uno se sienta un poco asombrado cuando uno crece y se encuentra a sí mismo abordando las tareas que se supone que son desempeñadas por adultos. La insatisfacción de un niño con el control de sus padres sobre él y el pánico de un adulto que se enfrenta a una responsabilidad son de la misma naturaleza. Uno no es ninguna de estas figuras; uno es quizás menos que "uno". (mi traducción)

³⁰ Sí, reflejarlo, pero no como un espejo, sino como un escudo. (mi traducción)

³¹ efecto reductor sobre la psique humana. (mi traducción)

³² “una nueva sociedad” y “un nuevo tipo de hombre” (mi traducción)

En esta forma de representación Brodsky evita la nostalgia y la queja; casi con indiferencia repasa su pasado, como de soslayo. Según escribió en uno de sus ensayos sobre Tsvetáieva, *Footnote to a Poem* (1981): “Art, generally speaking, always comes into being as a result of an action directed outward, side ways, toward the attainment (comprehension) of an object having no immediate relationship to art. It is a means of conveyance, a landscape flashing in a window-rather than the conveyance's destination”³³. (Brodsky, 1986: 202).

Esta posición de aislamiento le dio una entonación inusual a su poesía. A diferencias de las celebridades literarias del momento como Evtushenko o Voznesenski, vigorosos poetas de tribuna, como los llama Slonim, Brodsky tenía un lenguaje propio, sarcástico y distante; lleno de referencias literarias cultas y sonoridades muy personales.

Como bien escribió a propósito de Ósip Mandelstam en *The Child of Civilization* (1977): “The result was an effect in which the clearer a voice gets, the more dissonant it sounds. No choir likes it, and the aesthetic isolation acquires physical dimensions. When a man creates a world of his own, he becomes a foreign body against which all laws are aimed: gravity, compression, rejection, annihilation”³⁴. (Brodsky, 1986: 134)

Esta actitud introspectiva e indiferente que enfurecía a las autoridades soviéticas no fue diferente después de su salida de Rusia. Llegó a incomodar a la izquierda internacional por sus comentarios e indefinición ideológica y a los judíos occidentales, quienes objetaban que como judío, Brodsky se rehusaba a abrazar su identificación étnica (su actitud incomodaba asimismo porque en materia de política internacional al igual que Benjamin en su momento tenía sus reservas con respecto al Estado de Israel) y usaba demasiada imagería cristiana en sus poemas.

Según lo veía el propio Doblátov, Brodsky había creado un increíble modelo de comportamiento y por eso había sido castigado por el poder soviético. En sus memorias Doblátov realiza una descripción de esta actitud en Brodsky en el

³³ El arte, en términos generales, siempre nace como resultado de una acción dirigida hacia afuera, hacia los lados, hacia el logro (comprensión) de un objeto que no tiene relación inmediata con el arte. Es un medio de transporte, un paisaje que parpadea en una ventana, en lugar de ser el destino del vehículo. (mi traducción)

³⁴ El resultado fue un efecto en el cual cuanto más clara se vuelve una voz, más disonante suena. A ningún coro le gusta, y el aislamiento estético adquiere dimensiones físicas. Cuando un hombre crea un mundo propio, se convierte en un cuerpo extraño contra el que se dirigen todas las leyes: gravedad, compresión, rechazo, aniquilación....(mi traducción)

fragmento llamado *Рыжий* (El pelirrojo):

Бродского волновали глубокие истины. Понятие души в его литературном и жизненном обиходе было решающим, центральным. Будни нашего государства воспринимались им как умирание покинутого душой тела. Или — как апатия сонного мира, где бодрствует только поэзия...

Рядом с Бродским другие молодые нонконформисты казались людьми иной профессии. Бродский создал неслыханную модель поведения. Он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа.

Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании.

Его неосведомленность в области советской жизни казалась притворной. Например, он был уверен, что Дзержинский — жив. И что «Коминтерн» — название музыкального ансамбля.

Он не узнавал членов Политбюро ЦК. Когда на фасаде его дома укрепили шестиметровый портрет Мжаванадзе, Бродский сказал:

— Кто это? Похож на Уильяма Блэйка...

Своим поведением Бродский нарушал какую-то чрезвычайно важную установку. И его сослали в Архангельскую губернию.

Советская власть — обидчивая дама. Худо тому, кто ее оскорбляет. Но гораздо хуже тому, кто ее игнорирует...³⁵. (Довлатов, 2005: 43-44)

Por su cuenta Dowlátov, había llegado a la conclusión, después de su llegada a Estados Unidos, de que la verdadera patria era aquella donde el hombre se encontraba a sí mismo. En cierta forma Brodsky había definido ese lugar de pertenencia como el

³⁵ A Brodsky lo preocupaban las verdades profundas. La idea del alma era central, decisiva en su trato cotidiano y literario. Él percibía la vida prosaica del nuestro estado como la agonía de un cuerpo abandonado por el alma. O como la apatía de un mundo dormido, donde la única despierta era la poesía.

Al lado de Brodsky, los demás jóvenes inconformistas parecían personas de otras profesiones. Brodsky creó un modelo inaudito de comportamiento. Él no vivía en un estado proletario, sino en el monasterio de su propio espíritu.

Él no luchaba contra el régimen. No lo tomaba en cuenta. Ni siquiera sabía firmemente sobre su existencia

Su falta de información en el ámbito de la vida soviética parecía fingida. Por ejemplo, estaba seguro de que Dzerzhinski aún vivía. Y que "Komintern" era el nombre de un grupo de música.

No reconocía a los miembros del Comité Central del Politburó. Cuando en la fachada de su edificio colgaron un retrato de seis metros de Mzhavanadze, Brodsky dijo:

- ¿Quién es? Parece que William Blake...

Con su comportamiento Brodsky infringía una directiva tremendamente importante. Y lo deportaron a la gobernación de Arjánguelsk.

El poder soviético es una dama muy enojadiza. Pobre de aquel que la ofende. Pero es mucho peor para aquel que la ignora... (Traducción de Fulvio Franchi en Dowlátov, S. (2017) *El oficio*. Buenos Aires: Años Luz)

espacio trascendente de la literatura.

Language and, presumably, literature are things that are more ancient and inevitable, more durable than any form of social organization. The revulsion, irony, or indifference often expressed by literature toward the state is essentially the reaction of the permanent-better yet, the infinite against the temporary, against the finite. To say the least, as long as the state permits itself to interfere with the affair of literature, literature has the right to interfere with the affairs of the state³⁶. (Brodsky, 1995: 47)

³⁶ La lengua y, presumiblemente, la literatura son cosas más antiguas e inevitables, más duraderas que cualquier forma de organización social. La revulsión, la ironía o la indiferencia que a menudo expresa la literatura hacia el estado es esencialmente la reacción de lo permanente -mejor aún, de lo infinito contra lo temporario, contra lo finito. Para decirlo sintéticamente, mientras el Estado se permita interferir con los asuntos de la literatura, la literatura tiene derecho a interferir con los asuntos del Estado. (mi traducción)

La conexión inglesa

Granted my lungs all sounds except the howl;
switched to a whisper. Now I am forty.
What should I say about life? That it's long and abhors transparence.
Broken eggs make me grieve; omelette, though, makes me vomit.
Yet until brown clay has been crammed down my larynx,
Only gratitude will be gushing from it¹.

May 24, 1980

Joseph Brodsky

1.

A mediados de abril de 1964 Brodsky había sido liberado de su prisión de tránsito en Arcángel y enviado a su lugar de exilio en una aldea en el distrito de Konosha donde pasaría 18 meses de confinamiento en un ambiente rural alejado de todo lo conocido. A pesar de su abandono y aislamiento, ciertamente la vida en la aldea representaba una significativa mejora a la vida en la prisión. En varias entrevistas, Brodsky provocativamente recordaría esta época como “one of the best times of my life. There were some just as good but maybe none better”². (Volkov, 1998: 45). Posteriormente en *Less than One* (1976) llegaría a reconocer con orgullo: “If there is any reason for pride in my past, it is that I became a convict, not a soldier”³. (Brodsky, 1986: 24)

Según, cuenta Loseff, (Loseff, 2006) la vida en la aldea no tenía nada de idílico, Konosha era una central local del ferrocarril, a solo un día de distancia de Leningrado y el clima era más o menos el mismo, pero la vida era monótona y aburrida. Como parte de la vida en el exilio se esperaba que los exiliados encontraran su propio trabajo y vivienda. Brodsky consiguió trabajo en una granja colectiva

¹ Le concedí a mis pulmones todos los sonidos excepto el aullido;/ lo cambié por un susurro. Ahora tengo cuarenta años. / ¿Qué debería decir sobre la vida? Que es larga y aborrece la transparencia./ Los huevos rotos me hacen llorar; el omelette, sin embargo, me hace vomitar./ Sin embargo, hasta que la arcilla marrón se haya metido en mi laringe, /Sólo brotará de ella la gratitud. (mi traducción)

² uno de los mejores momentos de mi vida. Hubo algunos igual de buenos, pero tal vez ninguno mejor. (mi traducción)

³ Si hay alguna razón de orgullo en mi pasado, es que me convertí en un convicto, no en un soldado. (mi traducción)

Coexó3 (Sovjós) y el trabajo físico era duro e intenso pero por las noches tenía mucho tiempo para leer y escribir. Brodsky se pasaría las noches de su condena en el norte con un diccionario ruso-inglés y una antología de Poesía Inglesa y Americana. En ese ejercicio de interpretación y traducción Brodsky descubriría otra poesía.

He had already read a good deal of Anglo-American poetry in translation, but it was not until his time in Norenskaya that he really began to study it. He had a decent English-Russian dictionary and a small hoard of books, including Oscar William's *New Pocket Anthology of English Verse*. At night, in his hut on the edge of a village on the banks of a stream, there was nothing to distract him, he plowed through his dictionary for exact equivalents; he spent hours slowly making his way through English text. One side effect of such close reading was a good passive knowledge of English, but at the time his objects was not to learn another language; it was learn another poetry. Gradually, he began to delve deeper into these poems in English; they didn't resemble Russian ones, nor did they much resemble the translation with which he was familiar⁴. (Loseff, 2011: 101)

Se podría decir que Brodsky había realizado una internalización intensiva de la tradición anglo-americana siguiendo esa antología de versos en su exilio rural en el norte. De esta experiencia de lectura en inglés surgirá su acercamiento al barroco y a los poetas metafísicos ingleses como John Donne, Andrew Marvell entre otros⁵. No obstante, en ese recorrido de seguimiento de la tradición comenzaría a internarse en la obra de Robert Frost al que solo había leído hasta entonces por traducciones al ruso; y descubriría la obra de W. H. Auden lo que marcaría su destino poético para siempre.

Es necesario decir, por otro lado, que la lectura del barroco, no tenía nada de anacrónico, al menos desde la óptica de la tradición inglesa, puesto que en los años 60 el Modernismo había redescubierto el barroco. La poética barroca, ridiculizada por el Neoclasicismo y olvidada por el Romanticismo, sería recuperada, primero por los simbolistas franceses de finales del siglo XIX, pero luego definiría el programa

⁴ Ya había leído una buena cantidad de poesía angloamericana traducida, pero no fue hasta su estancia en Norenskaya que realmente comenzó a estudiarla. Tenía un diccionario inglés-ruso decente y una pequeña colección de libros, entre ellos la edición de Oscar William de *Nueva Antología de bolsillo del Verso Inglés*. Por la noche, en su cabaña a la orilla de un pueblo a orillas de un arroyo, no había nada que lo distrajera, rebuscaba en su diccionario en busca de equivalentes exactos; pasaba horas lentamente haciendo su camino a través del texto en inglés. Un efecto secundario de una lectura tan cercana era un buen conocimiento pasivo del inglés, pero en ese momento su objetivo no era aprender otro idioma, sino aprender otra poesía. Poco a poco, comenzó a profundizar en estos poemas en inglés; se parecían a los rusos, ni se parecían mucho a la traducción con la que él estaba familiarizado. (mi traducción)

⁵ La relación de Brodsky con el Barroco y los poetas metafísicos ingleses es profundamente estudiada por David MacFadyen en *Joseph Brodsky and the Baroque* (1998)

delineado por Ezra Pound y T. S. Eliot cuyas ideas tendrían una tremenda influencia en la poesía modernista inglesa del siglo XX.

Ahora bien, queda claro, como se verá especialmente por la lectura de sus ensayos, que todas estas aproximaciones que Brodsky realizó a estos poetas fueron hechas a través del prisma de sus ideas sobre la palabra poética como forma de conocimiento superior, más aún sobre la relación entre lenguaje y tiempo y su relación con la contemporaneidad socio-política. Esta superioridad del lenguaje está en profunda consonancia una vez más con la posición de Tsvietáieva en el sentido en que como determinante, el lenguaje es para el poeta mucho más fuerte que los mandatos de la coyuntura político social y por lo tanto su presión interna sobre el poeta es mucho más insoportable que cualquier presión externa: “Что все то давление (церкви, государства, общества) перед этим, изнутри!”⁶. (Цветаева, 1997: 34) escribió Tsvietáieva en su largo ensayo *Поэт и время* (*El poeta y el tiempo*) (1932). Una vez más existe aquí un condicionamiento estético de la ética. Escribió Tsvietáieva:

Современность поэта во стольких-то ударах сердца в секунду, дающих точную пульсацию века – вплоть до его болезней (NB! мы в стихах все задыхаемся!) во внесмысловом, почти физическом созвучии сердцу эпохи – и мое включающему, и в моем – моим – бьющемуся.

Я идейно и жизненно могу отстаивать, отстою, ушедшее – там за краем земли оставшееся – отстаиваю, а стихи сами без моего ведома и воли выносят меня на передовые линии. Ни стихов, ни детей у Бога не заказывают, они – отцов! (...)

Заказ мне времени есть моя дань времени. Если всякое творчество, т. е. всякое воплощение – дань человеческому естеству, это – сугубая дань естеству и как таковая сугубый грех перед Богом. Единственное спасение меня и вещей, что заказ времени у меня оказался приказом совести, вещи вечной. Совесть за всех тех в чистоте сердца убитых и не воспетых, воспетыми быть не имеющих. В главенстве же, в моих вещах, приказа совести над заказом времени порукой главенство в них любви над ненавистью. Я, обратно всей контрреволюционной Москве и эмиграции, никогда так не ненавидела красных, как любила белых. Злостность времени, думаю, этой любовью несколько искуплена.

Те, кого в Советской России или кто сами себя по скромности зовут попутчиками –

⁶ Qué es toda esta presión (de la iglesia, del estado, de la sociedad) frente a la otra, ¿a la interna! (traducción Selma Ancira para Tsvietáieva, Marina (1990) *El poeta y el tiempo*. Barcelona: Anagrama)

сами вожатые. Творцы не только слова, но и видений своего времени⁷. (Цветаева. 1997: 27 – 34)

Por esos años Brodsky comenzará su apropiación de la tradición poética inglesa con Donne. En su estrategia de trasplante y traducción, Brodsky reconoce por razones que son a la vez éticas y estéticas la estrecha relación entre lenguaje y carácter nacional. Claramente para Brodsky el inglés y el ruso cargan con diferentes estructuras morfológicas, semánticas y sintácticas, y estas diferencias tienen un impacto directo en el tipo de poesía que cada tradición puede crear. Cada idioma tiene una personalidad diferente, y esta personalidad subyace en todo lo que se dice a través del idioma. En este sentido, Brodsky tomará de sus lecturas en inglés muchos de los elementos de su lenguaje poético (prosodia, sintaxis, géneros, léxico, tropos y temas) y los transformará en intertextualidades que dentro de sus poemas darán lugar a la reflexión sobre el lenguaje como entidad metafísica. Una gran parte de los primeros poemas escritos tras su exilio forzado apuntan a la imposibilidad/posibilidad del discurso poético en el contexto de este proceso de hibridación. El título del primer poemario en Estados Unidos, *A Part of Speech*, (1980) (Parte de la oración) ya contiene esta dimensión metapoética o metadiscursiva que es central en su obra; especialmente en las reflexiones producto del cruce de lenguas que supone la confrontación de su universo poético en ruso traducido al inglés.

⁷ La contemporaneidad del poeta está en un cierto número de latidos del corazón por segundo que indican la pulsación exacta del siglo — incluso sus enfermedades (NB: ¡es en los poemas donde solemos asfixiarnos!); en la consonancia —casi física, fuera del significado— con el corazón de la época — que incluye el mío, y en los latidos del corazón de la época en el mío — con el mío.

Ideológica y vitalmente puedo defender, defenderé, el pasado —lo que se quedó más allá de los confines de la tierra—, lo defiendo; pero los versos, por sí mismos, prescindiendo de mi voluntad y sin que yo lo sepa siquiera, me llevarán a las primeras líneas. Ni los versos ni los niños se encargan a Dios, ¡ellos eligen a sus padres! (...)

Los encargos que el tiempo me hace son mi tributo al tiempo. Si toda creación, es decir toda encarnación, es un tributo a la naturaleza humana, éste es el máximo tributo a la naturaleza y como tal el pecado máximo frente a Dios. La única salvación mía y de mi obra es que el encargo que el tiempo me hizo resultó ser una orden de la conciencia, que es eterna. De la conciencia por todos aquellos, puros de corazón, que han sido asesinados y jamás alabados, que no pueden ser alabados. En mi obra la orden de la conciencia prevalece sobre el encargo del tiempo, y esto garantiza que en ella el amor prevalezca sobre el odio. Yo, al contrario que todo el Moscú contrarrevolucionario y de la emigración, nunca he odiado tanto a los Rojos como amado a los Blancos. Crueldad del tiempo, pienso, que en parte es expiada con este amor.

Aquellos que en la Rusia soviética son llamados «compañeros de ruta» — o que por modestia ellos mismos así se denominan — son, por el contrario, guías. Creadores no sólo de la palabra, sino también de las visiones de su tiempo.” (Traducción Selma Ancira)

Brodsky había escrito la mayoría de los poemas originales en ruso que reunió en *Часть Речи (Parte de la oración)* (1977) entre 1972 y 1976 y posteriormente a su llegada a los Estados Unidos comenzaría con su traducción al inglés. *A Part of Speech* sería publicado en 1980. La diferencia entre ambos textos se debe en principio al número de poemas que se incluyen y la razón bajo la cual se agrupan. La edición inglesa, a diferencia de la rusa, incluye poemas escritos antes de su exilio definitivo de la U.R.S.S. en 1972. Consta de 37 poemas agrupados en dos partes: “A Song to no music” y “A Part of Speech”. En la primera parte se reúnen 17 poemas escritos en los años que van desde su regreso del destierro de Arcángel al exilio, escritos entre 1965 y 1972. Los poemas de la segunda parte son traducciones de 20 de los 42 poemas de *Часть Речи*, escritos entre 1972 y 1978. (Polukhina, 1989, 195)

El pasaje de los poemas al inglés, por otra parte tuvo dos etapas. En primera instancia está la traducción realizada por Daniel Weissbort y sobre esta Brodsky realizó una nueva versión con la ayuda de Dereck Walcott. En esta segunda versión la sección de *A part of Speech* está formada por 15 poemas y tienen un orden distinto del que tienen en el original. Brodsky no sólo supervisó el proceso de traducción, sino que experimentó en el ejercicio de aprendizaje de la lengua dando lugar a nuevos poemas en inglés.

Es necesario destacar que este camino de aprendizaje no estuvo exento de conflictos para el autor. A partir de su establecimiento en Estados Unidos, la traducción de sus propios textos al inglés se convirtió en una necesidad profesional para Brodsky como poeta estadounidense. En principio, con la supervisión de las traducciones realizadas por otros traductores⁸ Brodsky se propuso ajustar los resultados de acuerdo con su idea de que, sobre todo, la estructura métrica de los originales debía preservarse en la traducción. Esta práctica de la revisión autoral no fue recibida con entusiasmo por muchos de sus co-traductores y se encontró con duros ataques de los críticos, muchos de los cuales afirmaron que, al volver a trabajar en las

⁸ En su primer libro de ensayos publicados en inglés *Less than One* (1986) aparecen las traducciones de Barry Rubin para los dos textos sobre Tsvietaieva: *A Poeta and Prose* (1979) y *Footnote to a Poem* (1981) y la traducción en colaboración con el autor de Alan Myers para *Flight from Byzantium* (1985). Para la edición de *On Grief and Reason* (1995) nuevamente Barry Rubin para la conferencia del Nobel *Uncommon Visage* (1987) y Alexander Sumerkin en colaboración con el autor para *After a Journey* (1978). En cuanto a su obra poética la lista de traductores que trabajaron con Brodsky incluye a los ya mencionados Alan Myers y Barry Rubin a los que se agregan: Jonathan Aaron, Peter France, Jamey Gambrell, Paul Graves, Anthony Hecht, George L. Kline, David McDuff, David MacFadyen, Jane Ann Miller, Howard Moss, Harry Thomas, el Nobel de literatura en 1992 Derek Walcott, Daniel Weissbort y Richard Wilbur.

traducciones de otros, Brodsky se extralimitó en la gramática y la prosodia del inglés y que sus auto-traducciones no sonaban idiomática o métricamente correctas. (Berlina, 2014)

Ciertamente, los principales contrastes gramaticales entre inglés y ruso tiene que ver con el hecho de que, en principio, el ruso es una lengua polisilábica muy flexionada con una abundancia de cláusulas subordinadas. El inglés, por su parte, es monosilábico, con un orden de palabras duro y rápido, una inflexión simplificada y una escasez de cláusulas subordinadas. Esto hace que la tarea del traductor sea casi imposible, si se debe conciliar con el principio de traducción mimética de Brodsky.

Entonces ya desde la preparación de *A Part of Speech* (1975-1980), Brodsky se propuso rehacer las traducciones completadas por Weissbort aplicando “the dictates of his own ... ear”⁹ al acercarlas como él creía “closer to the original”¹⁰:

My main argument with translators is that I care for accuracy and they're very often inaccurate - which is perfectly understandable. It's awfully hard to get these people to render the accuracy as you would want them to. So rather than brooding about it, I thought perhaps I would try to do it myself¹¹. (Brodsky, 2003: 73-74)

A partir de las versiones de Weissbort, Brodsky cambió las rimas y los pies de los versos no para acercar sus versiones a la métrica rusa, sino para que sus versos sonaran como escrito originalmente en inglés, para crear la dicción de Brodsky en inglés. Así se puede observar un doble proceso de ascendencia de la tradición inglesa en esta poesía: Primero, los poemas que nacen muchas veces como imitación de la poesía inglesa en ruso, forzando el pie métrico ruso (dolnik) algo parecido al verso yámbico inglés y, segundo, en la traducción (o versión al inglés) pierden todavía más su carácter de versos escritos en ruso. El intento de Brodsky era, como ha probado Zakhar Ishov, en su tesis doctoral sobre la auto-traducción en Brodsky *Post-horse of Civilisation': Joseph Brodsky translating Joseph Brodsky* (2008) reescribir los poemas para trascender las fronteras nativas. Es decir, mostrar que su poesía pertenecía a dos

⁹ Los dictados de su propio oído (mi traducción)

¹⁰ Más cerca del original (mi traducción) Brodsky citado por Ann Kjellberg en las notas del editor en Brodsky, Joseph (2000) *Collected poems in English*. New York: Farrar, Straus And Giroux: 2000) p. 507.

¹¹ Mi diferencia principal con los traductores es que me preocupo por la precisión y que a menudo ellos son inexactos, lo que es perfectamente comprensible. Es muy difícil conseguir que esta gente ofrezca la precisión que uno desearía. Así que en lugar de meditar sobre ello, pensé que tal vez intentaría hacerlo yo mismo. (mi traducción)

tradiciones, que era heredera de la lengua rusa y de la lengua inglesa (Ishov, 2008: 230). En este sentido, según reconoce David Bethea (Bethea, 1994) “One of Brodsky’s greatest achievements, presumably in his own mind and certainly to judge by the collective response of the Russian intelligentsia to his poetry, is that he has opened up traditions that, due to the suspended animation of Stalinism, were either insufficiently known or prematurely forgotten”¹². (Bethea, 1994: 123)

En una nota aclaratoria que funciona a manera de prólogo en *A part of Speech*, Brodsky explica de esta manera por qué en la traducción al inglés se incluyeron poemas que ya se habían publicado: “Since a translation, by definition, lags behind the original work, a good number of poems included in this collection belong chronologically in *Selected Poems*, published in 1973. The reason for my putting them into this book, however, is not so much a desire to provide the reader with the complete picture as an attempt to supply this book with a semblance of context, with a sense of continuum”¹³. (Brodsky, 1980)

Esta idea de continuidad puede apreciarse en parte en el valor de estos poemas dentro de la trayectoria poética de Brodsky. Según Polukhina (Polukhina, 1989) si bien con ellos se inaugura una nueva etapa creativa, los fundamentos de su poesía adquiridos en sus años de formación no habían variado sustancialmente.

Por otra parte, el exilio supuso para Brodsky, en cuanto a la distancia respecto a su lengua y su público natural, un cambio evidente, no obstante de alguna manera Brodsky siempre trató de relativizar o incluso desestimar el impacto que este evento pudiera haber tenido en su biografía diciendo, por ejemplo, que solo se trató de un cambio de imperios. En su ensayo *Less than One* (1976) incluso relativizaría aun más esta mudanza y hablaría de una “continuation of space”¹⁴ como prueba de esa actitud de distanciamiento y aislamiento del poeta que claramente posee un efecto altamente reactivo en el contexto de la Guerra Fría cultural y política. En este aspecto, la actitud de Brodsky, se corresponde con esas características “nomadic, decentered,

¹² Uno de los mayores logros de Brodsky, presumiblemente en su propia mente y sin duda a juzgar por la respuesta colectiva de la *intelligentsia* rusa a su poesía, es que ha abierto tradiciones que, debido a la suspensión de la animación del estalinismo, o bien eran insuficientemente conocidas o bien se olvidaron prematuramente. (mi traducción)

¹³ Dado que una traducción, por definición, va detrás de la obra original, un buen número de poemas incluidos en esta colección pertenecen cronológicamente a *Poemas Seleccionados*, publicados en 1973. Sin embargo, la razón por la que los pongo en este libro no es tanto el deseo de proporcionar al lector una imagen completa como el intento de dotar a este libro de una apariencia de contexto, de un sentido de continuidad.

¹⁴ Continuidad de espacio (mi traducción)

contrapuntal”¹⁵ marcadas por Edward Said (Said, 1984) en sus reflexiones sobre el escritor exiliado acerca de que básicamente: “Seeing "the entire world as a foreign land" makes possible originality of vision”¹⁶. (Said, 1984: 55)

Esta idea puede verse claramente desarrollada en el poema *Lullaby of Cape Cod, (Nana de Cape Cod)* (1975) incluido en *A Part of Speech*. Ya en el inicio del poema, Brodsky introduce el tema y desde la reiteración sonora de la sílaba “emp” juega con la relación entre “Empire” y “empty” (imperio y vacío) para aludir a la sensación de descentramiento experimentada por el poeta:

I

The eastern tip of the **Empire** dives into night;
 cicadas fall silent over some **empty** lawn;
 on classic pediments inscriptions dim from the sight
 as a final cross darkens and then is gone
 like the nearly **empty** bottle on the table.
 From the **empty** street’s patrol car a refrain
 of Ray Charles’s keyboard tinkles away like rain¹⁷.

Como ha sido mencionado por David Bethea (Bethea, 1994) el poema representa una gran fusión idiomática y un claro ejemplo de la cruce de las dos tradiciones poética. Por ejemplo, ya en su versión en ruso, Brodsky transcribe una gran cantidad de realia transliterados de la vida y cultura pop americana como: la música de “Рэя Чарльза” (Ray Charles) o los carteles de neón de “Кока-кола” (Coca Cola) al mismo tiempo que incluye imágenes influenciadas por dos poetas de ambas tradiciones poéticas Mandelshtam y Lowell. Según Bethea, las imágenes y frases tomadas de los poemas de Lowell y Mandelshtam refuerzan esta identidad híbrida del poeta. Con respecto a Mandelshtam es particularmente notoria la inclusión en la estrofa VIII del poema de Brodsky de un parafraseo de la invocación al lenguaje realizada por Mandelshtam en el primer verso de uno de sus poemas:

¹⁵ nómadas, descentradas y contrapuntísticas. (mi traducción)

¹⁶ Ver "el mundo entero como una tierra extranjera" hace posible la originalidad de la visión. (mi traducción)

¹⁷ El extremo oriental del Imperio se sumerge en la noche; /las cigarras se callan sobre un césped vacío; en los frontones clásicos las inscripciones se oscurecen de la vista / como una cruz final se oscurece y luego se va /como la botella casi vacía de la mesa. / De la patrulla vacía en la calle un estribillo /del teclado de Ray Charles tintinea como la lluvia. (mi traducción)

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,

За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.

Так вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,

Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда¹⁸. (Мандельштам, 1993: 29)

Preserve these words against a time of cold,

a day of fear: man survives like a fish,

stranded, beached, but intent

on adapting itself to some deep, cellular wish,

wriggling toward bushes, forming hinged leg-struts, then

to depart (leaving a track like the scrawl of a pen)

for the interior, the heart of the continent¹⁹.

En esta estrofa Brodsky configura esta dilogía en la metáfora “man survives like a fish” refiriendo por un lado al bacalao “Cod” y por el otro al lugar geográfico de su residencia en Estados Unidos “Cape Cod” que da nombre al poema. Con esto parangona la adaptación propia del exilio, con el bacalao que es en sí una especie de pez migratorio.

En otras estrofas aludirá también al tema del exilio como un resultado inesperado, claramente aludiendo a la desaparición física de otros antes que él en el contextos de las purgas soviéticas:

It's strange to think of surviving, but that's what happened.

Dust settles on furnishings, and a car bends length

around corners in spite of Euclid. And the deepened

darkness makes up for the absence of people, of voices,

and so forth, and alters them, by its cunning and strength,

not to deserters, to ones who have taken flight,

but rather to those now disappeared from sight²⁰.

¹⁸ Guarda mi discurso para siempre para el sabor de la desgracia y el humo, /Por la resina de la paciencia circular, por el asfalto concienzudo del trabajo. /Así como el agua en los pozos de Novgorod debe ser negra y dulce, /Para que las siete aletas de una estrella puedan reflejarse en ella en Navidad. (mi traducción)

¹⁹ Preserva estas palabras contra un tiempo de frío, / un día de miedo: el hombre sobrevive como un pez, / varado, encallado, pero con la intención /de adaptarse a un profundo deseo celular, /retorciéndose hacia los arbustos, formando patas con bisagras, y luego / partir (dejando una huella como el garabato de un bolígrafo) para el interior, el corazón del continente. (mi traducción)

²⁰ Es extraño pensar en sobrevivir, pero eso fue lo que pasó. /El polvo se asienta sobre los muebles y el coche dobla a lo largo. /en las esquinas a pesar de Euclides. Y la profundización de la / la oscuridad compensa la ausencia de personas, de voces, / y así sucesivamente, y los altera, por su astucia y fuerza,

En otros pasajes Brodsky alude claramente a la relación lingüística de cruce de lenguas que representa este cambio geográfico. Tal vez el único cambio importante que el poeta parece querer reconocer como determinante en su percepción de las cosas:

The change of Empires is intimately tied
to the hum of words, the soft, fricative spray
of spittle in the act of speech, the whole
sum of Lobachevsky's angles, the strange way
that parallels may unwittingly collide
by casual chance someday
as longitudes contrive to meet at the pole²¹.

(...)

I write from an Empire whose enormous flanks
extend beneath the sea. Having sampled two
oceans as well as continents, I feel that I know
what the globe itself must feel: there's nowhere to go.
Elsewhere is nothing more than a far-flung stew
of stars, burning away²². (Brodsky, 2000: 116 -129)

Donde más claramente se puede encontrar sintetizada su concepción metafísica del lenguaje como una forma de “tiempo reestructurado” y por lo tanto superior o más relevante que el espacio o lugar de residencia física es en las estrofas finales de la VIII parte.

“Time is far greater than space. Space is a thing.
Whereas time is, in essence, the thought, the conscious dream
of a thing. And life itself is a variety
of time. The carp and bream

no a los desertores, a los que han huido, /sino a los que ahora han desaparecido de la vista. (mi traducción)

²¹ El cambio de Imperios está íntimamente ligado /al zumbido de las palabras, el suave y fricativo spray de saliva en el acto de hablar, todo eso / suma de los ángulos de Lobachevsky, la extraña manera /que los paralelos pueden colisionar involuntariamente / por casualidad algún día /a medida que las longitudes se juntan en el polo. (mi traducción)

²² Escribo desde un Imperio cuyos enormes flancos /se extienden bajo el mar. Habiendo probado dos / océanos y los continentes, siento que sé / lo que el globo debe sentir: no hay adónde ir. /En otra parte no es más que una dispersión lejana /de estrellas, ardiendo. (mi traducción)

are its clots and distillates. As are even more stark
and elemental things, including the sea
wave and the firmament of the dry land.
Including death, that punctuation mark²³.
(Brodsky, 2000: 124)

En muchos de estos poemas puede verse la influencia del Barroco, como escribió Eliot (Eliot, 1921) en su ensayo sobre los poetas metafísicos, “in the richness of association”²⁴. Según Eliot, una de las características más relevantes era el hecho de que por lo general “the most heterogeneous ideas are yoked by violence together”²⁵. Por esta habilidad “conceptista” los poetas del siglo XVII, eran según Eliot, los claros sucesores de los dramaturgos del siglo XVI ya que “possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience. They are simple, artificial, difficult, or fantastic”²⁶. De esta manera suponían una dificultad para su decodificación y a diferencia de los poetas románticos que apelaban a una sensibilidad más exasperada, los poetas barrocos estimulaban la capacidad de entendimiento exprimiendo las relaciones entre los objetos más disímiles a través de juegos racionales que requerían un esfuerzo por parte del lector: “elsewhere we find, instead of the mere explication of the content of a comparison, a development by rapid association of thought which requires considerable agility on the part of the reader”²⁷. (Eliot, 1921)

Justamente en este aspecto, cuenta Loseff, lo que fascinó a Brodsky fue la combinación entre intelectualidad y fantasía, especialmente en el desarrollo de la metáfora; el distanciamiento metafísico del poeta y la importancia de la estructura por sobre el tema en el poema. En su poesía de esta época Brodsky comenzaría a experimentar con los procedimientos barrocos esencialmente repitiendo los desarrollos de la sensibilidad modernista y sus medios metafóricos (Polukhina, 1989)

²³ El tiempo es mucho más grande que el espacio. El espacio es una cosa. / Mientras que el tiempo es, en esencia, el pensamiento, el sueño consciente. / de una cosa. Y la vida misma es una variedad / de tiempo. La carpa y el besugo/ son sus coágulos y destilados. Al igual que las cosas más crudas / y elementales, incluyendo el oleaje del mar /y el firmamento de la tierra seca. /Incluyendo la muerte, ese signo de puntuación. (mi traducción)

²⁴ en la riqueza de asociación. (mi traducción)

²⁵ las ideas más heterogéneas están ligadas por la violencia. (mi traducción)

²⁶ poseían un mecanismo de sensibilidad que podía devorar cualquier tipo de experiencia. Son simples, artificiales, difíciles o fantásticos. (mi traducción)

²⁷ en todas partes encontramos, en lugar de la mera explicación del contenido de una comparación, un desarrollo por asociación rápida de pensamiento que requiere una agilidad considerable por parte del lector. (mi traducción)

incluso a expensas de su propia expresividad²⁸. Así escribiría en una carta el 13 de junio de 1965 a su amigo el editor de la revista *Звезда* (Zvesdá – estrella) Yakov Gordin lo que Loseff considera una especie de declaración de principios básicos de su arte poética por aquel entonces.

Poetry is structure. Not subject, not theme – structure. These are very different things ... You have to build a structure. (...) There are no parts without a whole. The parts are the last thing you should think about. Rhyme – last. Metaphor – last. Meter's there from the start, like it or not – thank God for that at last. (...) Structure, not theme. For the reader, the theme isn't the girl, it's "what's going on in his (the poet's) heart and soul"... Don't connect stanzas by logic; instead, track the movements of the soul – even if no one follows... The main thing – and again here's that same dramatic principle – is structure. I mean, metaphor itself is a composition in miniature. I admit that sometimes I think I'm more an Ostrovsky than a Byron²⁹. (Loseff, 2011: 100)

Según Loseff, con esta actitud, Brodsky iba a contrapelo de lo que en ese momento estaba pasando en la poesía rusa. De alguna manera, dice Loseff, "Brodsky seemed compelled to relearn the lessons of the seventeenth century and repair some breach in the history of Russian poetry"³⁰. (Loseff, 2011: 104)

Si bien para Brodsky la tradición rusa no había ignorado el Barroco completamente, tal vez había olvidado su importancia y potencial metafísico. Este descubrimiento en ese momento especial de su vida representó para su poesía un especie de punto de giro. Para Loseff el aprendizaje que Brodsky realizó a través de su lectura del Barroco y el Modernismo en inglés en ese ambiente de aislamiento rural le permitió la expansión hacia nuevos géneros poéticos; pero sobre todo, de la fusión

²⁸ Tanto Loseff (Loseff, 2006) y Polukhina (Polukhina, 1989) concuerdan que los resultados pueden rastrearse en poemas como: *Anno Domini*, *Letter to General Z*, *Candlestick*, y *Gorbunov and Gorchakov* (1968). *A Winter Evening in Yalta*, *Homage to Yalta*, *School Anthology* (1969). En *Debut*, *Teatime* y *Post Aetatem Nostram* (1970). *Letters to a Roman Friend* (1972). Pero incluso pudieron haber algunos resultados de estos cambios en su poética pueden haber estado presentes antes en poemas como *Einem alten Arkhitekten in Rom*, *Prophecy*, *Two Hours in a Container*, *Fountain* y sobre todo en *On the Death of T. S. Eliot* entre 1964 y 65.

²⁹ La poesía es estructura. No materia, no tema- estructura. Estas son cosas muy diferentes... Tienes que construir una estructura. (...) No hay partes sin un todo. Las partes son lo último en lo que deberías pensar. Rima –último. Metáfora - último. Métrica desde el principio, te guste o no - gracias a Dios por eso por fin. (...) Estructura, no tema. Para el lector, el tema no es la chica, es "que está pasando en su (del poeta) corazón y alma"... No conectes las estrofas por lógica; en cambio, rastrea los movimientos del alma -aunque nadie te siga... Lo principal - y de nuevo aquí esta ese mismo principio dramático- es la estructura. Quiero decir, la metáfora en sí misma es una composición en miniatura. Admito que a veces pienso que soy más un Ostrovsky que un Byron. (mi traducción)

³⁰ Brodsky parecía obligado a volver a aprender las lecciones del siglo XVII y a reparar alguna brecha en la historia de la poesía rusa. (mi traducción)

natural entre intelectualidad conceptista, discurso emocional y distanciamiento metafísico Brodsky pudo redefinir nuevas formas de expresarse.

What took place was a radical change in the whole structure and sense of his “poetic I,” and this new “I” required new ways to express itself. Just as he learned to distance himself from all that was roiling round him in his Leningrad trial, Brodsky realized that he might also distance himself from the confessional “I” in his poetry³¹. (Loseff, 2011: 104-105)

Esta nueva dirección en su poesía fue mejor lograda en el desarrollo en algunos de sus largos poemas narrativos como *Большая элегия Джону Донну* (1963) (Gran Elegía a John Donne) o *Исаак и Авраам*³² (1963) (*Issac y Abraham*) y especialmente en *На смерть Т. С. Элиота* (1965) (Versos sobre la muerte de T. S. Eliot). En este último caso el modelo poético es la gran elegía de Auden: *In memory of W.B. Yeats* (En memoria de W.B. Yeats) (1939). Brodsky sigue la estructura tripartita de Auden: las estrofas de ocho versos blancos en las partes I y II, y las cuartetos de tetrámetro rimadas más formales y enfocadas en la parte III. El poema de Auden coincide con la rima y el compás de Yeats; el poema de Brodsky coincide con el de Auden, no así con el de Eliot. Como el poema de Auden, el de Brodsky es como toda elegía clásica, una meditación sobre la muerte.

No obstante, en Rusia este género de poemas, muy importante en el siglo XIX, era percibido en la segunda mitad del siglo XX como una tendencia agotada que ya estaba fuera de moda y era hasta incluso marginal. La poesía modernista rusa del siglo XX de impronta neo-romántica era eminentemente lírica. Escribe Loseff:

But Russian high modernism wanted nothing to do with narrative poetry. All of it, from the ecstatic early lyrics of Mayakovsky and Tsvetaeva to the reserved reflections of Akhmatova, the culturological musing of Mandelstam, the lyric verse of Annensky, Blok, Pasternak, and Esenin, was aimed at giving voice to some authentic sense of self. This was

³¹ Lo que ocurrió fue un cambio radical en toda la estructura y el sentido de su "yo poético", y este nuevo "yo" requería nuevas formas de expresarse. Así como aprendió a distanciarse de todo lo que le rodeaba en su juicio de Leningrado, Brodsky se dio cuenta de que también podía distanciarse del "yo" confesional en su poesía. (mi traducción)

³² *Issac y Abraham* es el primer y único poema basado en temas bíblicos del Viejo Testamento. Según cuenta Loseff, su trabajo en el poema coincide con la primera lectura de Brodsky de la Biblia y su lectura, casi en simultáneo de *Temor y Temblor* (1843) de Kierkegaard y de *Kierkegaard y la Filosofía Existencial* (1936) de Lev Shestov. En esta poema convergen todas las preguntas espirituales del joven Brodsky. (Loseff, 2011: 128)

purely lyric verse, and its ideal was complete identification of the author with the “I” of the text³³. (Loseff, 2011: 105)

Incluso los poemas largos del modernismo ruso, dirá Loseff, son “lyrical confessions” (confesiones líricas) y establecen una íntima conexión entre autor y lector al contribuir a desarrollar la sensibilidad emotiva por el héroe lírico del poema como reflejo directo del autor. Loseff citará ejemplos como *Облако в штанах* (*La nube en pantalones*) o *Флейта-позвоночник* (*La flauta espinazo*) de Mayakovski ambos de 1915, *Сестра моя жизнь* (1922) (*Mi hermana la vida*) de Pasternak o *Поэма Горы* y *Поэма Конца* (*El poeta de la montaña* y *El poeta del fin*) de 1926 de Tsvietáieva, donde el carácter íntimo y confesional del yo lírico se impone al tema.

Loseff puede enumerar pocas excepciones a esta dominante: algunos versos experimentales de Briúsov y Selvinsky, algunas baladas de Tikhonov, algunas piezas de Bagritsky y quizás el más destacado el poema de Alexander Blok: *Двенадцать* (*Los doce*) del año 1918.

Ya en las primeras aproximaciones del Formalismo Ruso a los estudios sobre la historia de la literatura Boris Tomashevski en *Literatura y Biografía* (1923) destacaba esta tendencia en el modernismo ruso al “lirismo biográfico” ya desde el simbolismo. Para Tomashevski esta tendencia a cruzar literatura y biografía había tenido su gestación durante el Romanticismo cuando los lectores reclamaban “un héroe vivo” y el culto a la personalidad del autor llegó a su máxima expresión: “Las interrelaciones entre la vida y la literatura se embrollaron en la época romántica” (Tomashevski, 1992: 181), dice Tomashevski, entonces, las leyendas biográficas daban sentido literario a la vida de los poetas. Esto dio lugar a una doble transformación: “los héroes se toman por personas vivas, los poetas se convierten en héroes vivos, sus biografías se transforman en epopeyas.” (Tomashevski, 1992: 181) Así la biografía del poeta romántico no era solo la del autor como hombre público. “El poeta romántico era su propio héroe. Su vida era poesía.” (Tomashevski, 1992: 185)

³³ Pero el alto modernismo ruso no quería tener nada que ver con la poesía narrativa. Todos ellos, desde las letras extáticas de Mayakovski y Tsvietáieva hasta las reflexiones reservadas de Ajmátova, la meditación culturológica de Mandelshtam, el verso lírico de Annensky, Blok, Pasternak, y Esenin, tenía como objetivo dar voz a un auténtico sentido del yo. Se trataba de un verso puramente lírico, y su ideal era la identificación completa del autor con el “yo” del texto. (mi traducción)

El caso más paradigmático fue Byron y en la época de Pushkin el culto byroniano marcó a toda una generación de poetas y llegó a condicionar su estilo de vida como una extensión de su fábula literaria. En el siglo XX pasó algo similar con Blok, sus versos fueron una “epopeya lírica” en sí mismos y “la leyenda de Blok fue un satélite indispensable de su poesía” (Tomashevsky, 1992: 185)

Con Mayakovski el futurismo llevó a una claridad hiperbólica esos aspectos de confesión íntima y alusión biográfica y se convirtieron en declaraciones provocativas de estilo monumental. Dice Tomashevski:

“Mientras que para Blok su biografía fue sólo una leyenda que acompañaba a su lírica, en el futurismo esta leyenda biográfica fue introducida audazmente en la propia obra.

El futurismo saca las últimas consecuencias de la orientación romántica hacia la autobiografía. El autor se convierte en realidad, en el héroe del libro.” (Tomashevski, 1992: 186)

Esta misma apreciación tendrá Brodsky sobre Tsvietáieva en el extenso ensayo dedicado al análisis de *Новогоднее* (1927) (Carta de año Nuevo) *Footnote to a Poem* (1981) dónde califica a Tsvietáieva de “extremadamente sincera”:

“Novogodnee” is above all a confession. In this regard one feels inclined to mention that Tsvetaeva is an extremely candid poet, quite possibly the most candid in the history of Russian poetry. She makes no secret of anything, least of all her aesthetic and philosophical credos, which are scattered about her verse and prose with the frequency of a first person singular pronoun³⁴. (Brodsky, 1986: 199)

No obstante esta apreciación, como ya se marcó anteriormente, Brodsky no cree en la importancia de la biografía o en ninguna determinación del medio o del contexto histórico en la obra de un poeta. Su determinación está dada de una manera más profunda en un reflejo distanciado o continuación de la relación profesional del poeta con el lenguaje. En este aspecto, también se acerca a algunos de los principios del Formalismo Ruso especialmente del primer Shklovski.

³⁴ "Novogodnee" es sobre todo una confesión. A este respecto, uno se siente inclinado a mencionar que Tsvietáieva es una poeta extremadamente sincera, posiblemente la más sincera en la historia de la poesía rusa. No esconde nada, y menos aún sus credos estéticos y filosóficos, que se dispersan en su verso y prosa con la frecuencia de un pronombre singular en primera persona. (mi traducción)

Antes que nada, para Brodsky en el caso de Tsvietáieva o Mandelshtam la relación entre el estilo y el género de su poesía está dado por la sobresaturación lingüística característica de su poética:

It would be a mistake – however, to try to explain this closeness of style and genre by the similarity of the two author’s biographies or by the general climate of the era. Biographies are never known in advance, just as “climate” and “era” are strictly transitory notions. The basic element of similarity between the prose works of Tsvetaeva and Mandelstam is their purely linguistic oversaturation perceived as emotional oversaturation and quite often reflecting it³⁵. (Brodsky, 1986: 185)

Como insinúa Shklovski en su particular biografía de Mayakovski, *O Маяковском* (1940) (Sobre Mayakovski) en las obras autobiográficas de un poeta o de un escritor es imposible delimitar dónde termina el estilo y dónde empieza el individuo.

En contraposición a esta tendencia en la poesía rusa, dirá Loseff, lo que era una excepción en el modernismo ruso sería la norma en su contraparte en inglés del mismo período:

Tomas Hardy, W. B. Yeats, Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Edgar Lee Masters, T. S. Elliot y W. H. Auden all wrote in the first person and also in the third – as the “other.” They endowed their imaginary characters with nuanced personalities, described scenes from their lives, and often used direct speech. Of course, their young Russian reader would have been interested primarily in how these poets, having rejected direct self-expression, achieved the same effect – infectiousness of emotion, *lyricism*. Speaking in very general terms, we can safely say that as long and abundant in details as these poems might be, what most affects the reader is what is not in the text³⁶. (Loseff, 2011:106)

Además de la importancia que los poetas metafísicos ingleses ciertamente tuvieron en

³⁵ Sería un error, sin embargo, tratar de explicar esta cercanía de estilo y género por la similitud de las dos biografías de los autores o por el clima general de la época. Las biografías nunca se conocen de antemano, al igual que "clima" y "era" son nociones estrictamente transitorias. El elemento básico de similitud entre las obras en prosa de Tsvietáieva y Mandelshtam es su sobresaturación puramente lingüística percibida como sobresaturación emocional y que muy a menudo la refleja. (mi traducción)

³⁶ Tomas Hardy, W. B. Yeats, Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Edgar Lee Masters, T. S. Elliot y W. H. Auden escribieron en primera persona y también en tercera, como el "otro". Dotaron a sus personajes imaginarios de personalidades matizadas, describieron escenas de sus vidas y a menudo utilizaron el lenguaje directo. Por supuesto, su joven lector ruso se habría interesado principalmente en cómo estos poetas, tras haber rechazado la autoexpresión directa, lograron el mismo efecto: lo infeccioso de la emoción, el lirismo. Hablando en términos muy generales, podemos decir con seguridad que por muy largos y abundantes que sean los detalles de estos poemas, lo que más afecta al lector es lo que no está en el texto. (mi traducción)

ese momento de su formación poética, Brodsky siempre consideraría a Robert Frost como la figura liminar en su acercamiento a la tradición de la poesía anglo-americana. Esas primeras lecturas de Frost durante su juventud abrirían a Brodsky la puerta a una forma nueva de hacer poesía.

En una entrevista de 1982 para la revista *Paris Review* Brodsky recordaría su asombro al leer a Frost en las primeras traducciones de los versos al ruso a la edad de 22 años:

I was absolutely astonished at the sensibility, that kind of restraint, that hidden, controlled terror. I couldn't believe what I'd read. I thought I ought to look into the matter closely, ought to check whether the translator was really translating, or whether we had on our hands a kind of genius in Russian. And so I did, and it was all there, as much as I could detect it. And with Frost it all started³⁷. (Brodsky, 2003: 75)

No obstante, Brodsky hizo una lectura de Frost influido por esta apreciación metafísica del lenguaje que se había iniciado con los poetas del barroco inglés. Asimismo, el carácter existencial que Brodsky rescataría de la poesía de Frost se cruza con sus lecturas de Dostoievski y Lev Shestov que por los años 60 había comenzado a internalizar. Puntualmente a partir de Dostoievski y más aún de la lectura de Lev Shestov sobre Dostoievski y Nietzsche, *Dostoievski y Nietzsche: filosofía de la tragedia* (1903) Brodsky descubrirá el idea de lo trágico. No obstante, Brodsky se distanciará del análisis de Shestov sobre la idea de tragedia, casi en los mismos términos en que lo plantea Steiner en *La Muerte de la Tragedia* (1961) y calificará a Frost como un poeta del “terror existencial” siguiendo la interpretación del crítico Lionel Trilling al llamar a Frost “a terrifying poet”³⁸. (Brodsky, 1995: 224).

A partir de la diferencia entre trágico y terrorífico y su relación con la representación de la muerte Brodsky definirá lo que entiende es la identidad de la poesía americana en contraposición con la inglesa o europea:

Now, I want you to make the distinction here between terrifying and tragic. Tragedy, as you know, is always a *fait accompli*, whereas terror always has to do with anticipation, with

³⁷ Estaba absolutamente asombrado por la sensibilidad, ese tipo de contención, ese terror oculto y controlado. No podía creer lo que había leído. Pensé que debía examinar el asunto detenidamente, que debía comprobar si el traductor traducía realmente, o si teníamos en nuestras manos una especie de genio en ruso. Y así lo hice, y estaba todo ahí, tanto como pude detectarlo. Y con Frost todo empezó. (mi traducción)

³⁸ un poeta aterrador (mi traducción)

man's recognition of his own negative potential-with his sense of what he is capable of. And it is the latter that was Frost's forte, not the former. In other words, his posture is radically different from the Continental tradition of the poet as tragic hero. And that difference alone makes him for want of a better term-American³⁹. (Brodsky, 1995: 225)

La idea de la filosofía de la tragedia expresada por Shestov, entiende Brodsky, está próxima a la respuesta al horror existencial ante la muerte que puede encontrarse en poemas como *Home Burial* (Entierro en casa) (1914) de Frost que Brodsky analizará en extenso en el ensayo *On Grief and Reason* (1994). Específicamente, Brodsky está pensando, según plantea David MacFadyen en *Joseph Brodsky and the Baroque* (1998) en la lectura de Shestov del *Идиот* (El idiota) (1869) cuando Dostoievski pone en la pregunta aparentemente inocente de Mishkin una interpretación del cuadro de Holbein *Der Leichnam Christi im Grabe* (1521): “На эту картину! – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!”⁴⁰. (Достоевский, 2008: 546)

Brodsky encuentra el mismo distanciamiento y contención en la entonación del poema de Frost ante la descripción de las imágenes desnudas de la muerte, de la degeneración del cuerpo que no calificarían dentro del concepto de tragedia. Para Brodsky, Frost es un poeta del terror existencial principalmente porque ese horror está expresado por medio de poemas que encuadran dentro del género pastoril o égloga que por supuesto derivan principalmente de las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio: ““Home Burial” is not a narrative; it is an eclogue. Or, more exactly, it is a pastoral-except that it is a very dark one”⁴¹. (Brodsky, 1995: 234) En su particular lectura de Frost en parte influenciada por Shestov y Dostoievski, Brodsky encontrará una entonación particular que le permitirá nuevos cruces en su propia poética. En síntesis, Brodsky planteará un curioso recorrido de Virgilio a Frost para culminar en el drama griego. En este análisis resulta interesante sus apreciaciones puesto que pueden considerarse, siguiendo a Bloom, como un claro ejemplo de “misreading” o “poetic

³⁹ Ahora, quiero que hagan la distinción entre aterrador y trágico. La tragedia, como ustedes saben, es siempre un hecho consumado, mientras que el terror siempre tiene que ver con la anticipación, con el reconocimiento del hombre de su propio potencial negativo, con su sentido de lo que es capaz de hacer. Y esto último era el fuerte de Frost, no lo otro. En otras palabras, su postura es radicalmente diferente de la tradición continental del poeta como héroe trágico. Y esa diferencia por sí sola lo hace por falta de un mejor término americano. (mi traducción)

⁴⁰ ¡Este cuadro! Exclamó de repente el príncipe, bajo la impresión de un pensamiento repentino, - ¡este cuadro! Sí, por este cuadro, incluso puede perderse la fe! (mi traducción)

⁴¹ "Entierro en casa" no es una narración; es una égloga. O, más exactamente, es una pastoril -excepto que es muy oscura. (mi traducción)

imprison”:

To make a long story short, Frost is a very Virgilian poet. By that, I mean the Virgil of the *Bucolics* and the *Georgics*, not the Virgil of *Aeneid*. (...)

With few exceptions, American poetry is essentially Virgilian, which is to say contemplative. (...) then American poetry – indeed poetry in English in general – strikes you as being by and large of Virgilian or Horatian denomination. (...)

Yet Frost’s affinity with Virgil is not so much temperamental as technical. Apart from frequent recourse to disguise (or mask) and the opportunity for distancing oneself that an invented character offers to the poet. Frost and Virgil have in common a tendency to hide the real subject matter of their dialogues under the monotonous, opaque sheen of their respective pentameters and hexameters. A poet of extraordinary probing and anxiety, the Virgil of the *Eclogues* and the *Georgics* is commonly taken for a bard of love and country pleasures, just like the author of *North of Boston*.

To this it should be added that Virgil in Frost comes to you obscured by Wordsworth and Browning. "Filtered" is perhaps a better word, and Browning's dramatic monologue is quite a filter, engulfing the dramatic situation in solid Victorian ambivalence and uncertainty. Frost's dark pastorals are dramatic also, not only in the sense of the intensity of the characters' interplay but above all in the sense that they are indeed theatrical. It is a kind of theater in which the author plays all the roles, including those of stage designer, director, ballet master, etc. It's he who turns the lights off, and sometimes he is the audience also⁴².

(Brodsky, 1995: 236)

En conversaciones con Salomon Volkov (Volkov, 1998) Brodsky incluso llegará a comparar la poesía de Frost con las *Маленькие трагедии* (1830) (Pequeñas Tragedias) de Pushkin, de ahí la relación que Brodsky establece en los principios

⁴² En resumen, Frost es un poeta muy virgiliano. Con eso, me refiero al Virgilio de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, no al Virgilio de la *Eneida*. (...)

Con pocas excepciones, la poesía americana es esencialmente virgiliana, es decir, contemplativa. (...) entonces la poesía americana - de hecho, la poesía en inglés en general – te sorprende por ser en general de denominación virgiliana u horaciana. (...)

Sin embargo, la afinidad de Frost con Virgilio no es tan temperamental como técnica. Aparte del frecuente recurso del disfraz (o máscara) y la oportunidad de distanciarse que un personaje inventado ofrece al poeta. Frost y Virgilio tienen en común una tendencia a ocultar el tema real de sus diálogos bajo el lustre monótono y opaco de sus respectivos pentámetros y hexámetros. Un poeta de extraordinario sondeo y ansiedad, el Virgilio de los *Églogas* y los *Geórgicas* es comúnmente tomado por un bardo del amor y de los placeres del campo, al igual que el autor de *Norte de Boston*.

A esto hay que añadir que el Virgilio en Frost viene oscurecido por Wordsworth y Browning. "Filtrado" es quizás una palabra mejor, y el dramático monólogo de Browning es todo un filtro, envolviendo la dramática situación en una sólida ambivalencia e incertidumbre victoriana. Las oscuras pastoriles de Frost también son dramáticas, no sólo en el sentido de la intensidad de la interacción de los personajes, sino sobre todo en el sentido de que son realmente teatrales. Es una especie de teatro en el que el autor interpreta todos los papeles, incluidos los de escenógrafo, director, maestro de ballet, etc. Es él quien apaga las luces, y a veces también es el público. (mi traducción)

poéticos del barroco y la lectura de Eliot y por supuesto, las consideraciones esbozadas en la carta a Gordin de ser más un Ostrovsky que un Byron. Asimismo, en esta entrevista Brodsky establecerá diferencias y similitudes entre Frost o Cavafis con Tsvietáieva y Mandelshtam en cuanto a una expresividad muy diferente con “absence of emotion” y un estilo “representative of an art that simply doesn’t exist in Russian”⁴³. (Volkov, 1998: 93). En este sentido, Brodsky marcará sobre todo la importancia de su acercamiento a Frost durante su tiempo en Norenskaya a través de la determinación que la impronta de la lengua inglesa ejerció sobre el ruso y la fusión cultural que significó para él el cruce entre ambas tradiciones poéticas:

Volkov. Did your experience in the rural North make it easier for you to understand Frost’s “farmer” poetry?

Brodsky. Life in the North didn’t give me anything, in the sense that nature gave Frost something. Frost exhausted the symbolic imagery that nature suggested to him. It would be almost impossible to delve more deeply into these matters than he did. But in the North it was easier for me to identify with Frost. I spent basically three years in the Soviet Union strongly under the mark of Frost. First came Sergeyev’s translation, then getting to know Sergeyev, then Frost’s book in Russian. Then I was imprisoned. Evidently I was more susceptible then than I am today. Frost made an incredible impression on me. Only a few poets have been so cardinally distinct for me, such unique spirits. These are Frost, Tsvetaeva, Cavafy, and Auden. Of course, there are other marvellous poets as well, but for uniqueness of soul – it’s these four. This is what you look for in poetry.

Volkov. Frost, Tsvetaieva, Cavafy, and Auden make for rather strange company.

Brodsky. They are very diverse, certainly. If you look at them from the Russian point of view, then Frost is closer to Cavafy.

Volkov. What if you compare Tsvetaieva and Cavafy?

Brodsky. That would be impossible. Whereas Tsvetaeva and Frost – those you can. They share a common conception of horror. The fact is that Frost is a scary poet, a poet of existential horror, and an extremely restrained horror at that, as we have already discussed. The horror in Frost is only stated rather than amplified. This is not romanticism or its modern offspring, expressionism. Frost is a poet of horror or terror, but not of tragedy or drama. Tragedy is what we call a *fait accompli*, a done deal, right? Whereas horror or fear always implies a supposition, the imagination, if you like. What might just yet happen.

Volkov. What about horror in the poems by Mandelstam from the 1930’s?

Brodsky. Horror, true, but basically, there’s no way you can compare Frost and Mandelstam. Mandelstam’s poetry is much more urban. Also, in Mandelstam this is an

⁴³ ausencia de emoción y un estilo representativo de un arte que simplemente no existe en ruso. (mi traducción)

open text, a cry: "Petersburg, I don't want to die yet..." Or this: "You are not dead, you're not alone./ So long as you and your beggar-girl/ Delight in the grandeur of the plains, / And the haze, and the cold, and the blizzard."

Volkov. In English, unfortunately, this comes across as tasteless.

Brodsky. It's not a matter of being tasteless. In Frost it comes out like this: "Good fences make good neighbors" That is, it is a statement replete with unresolved horror. Once again we are dealing with the understatement of the English language, but this understatement rather directly serves its own purpose. The distance between what ought to have been said and what actually was said is reduce to a minimum, which, however, is expressed with maximum restraint. By the way, if you forget about particular devices and purposes, you can find a general similarity between Frost and Pushkin's *Little Tragedies*.

Volkov. A surprising comparison.

Brodsky. What is most interesting in Frost are the narrative poems written between 1911 and 1926. The main power of Frost's narration is not so much his description as his dialogue. As a result, the action in Frost takes place within four walls. Two people talking (and the whole horror is what they don't say to each other!) Frost's dialogue includes all the essential playwright's remarks devices, all the stage directions. The set is described, as well as the movements. It is a tragedy in the Greek sense, a ballet almost. Frost was an extremely well-educated man⁴⁴. (Volkov, 1998: 89-90)

⁴⁴ Volkov. ¿Tu experiencia en el Norte rural le ha facilitado la comprensión de la poesía "campesina"? Brodsky. La vida en el Norte no me dio nada, en el sentido de lo que la naturaleza le dio a Frost. Frost agotó las imágenes simbólicas que la naturaleza le sugería. Sería casi imposible profundizar más que él en estos asuntos. Pero en el Norte era más fácil para mí identificarme con Frost. Pasé básicamente tres años en la Unión Soviética bajo la marca de Frost. Primero fue la traducción de Sergeyeve, luego conocer a Sergeyeve, luego el libro de Frost en ruso. Entonces fui encarcelado. Evidentemente yo era más susceptible entonces de lo que lo soy hoy en día. Frost me causó una increíble impresión. Sólo unos pocos poetas han sido tan cardinalmente distintivos para mí, espíritus tan únicos. Estos son Frost, Tsvietáieva, Cavafis y Auden. Por supuesto, hay otros poetas maravillosos también, pero para la unicidad del alma - son estos cuatro. Esto es lo que buscas en la poesía.

Volkov. Frost, Tsvietáieva, Cavafis y Auden son una compañía bastante extraña.

Brodsky. Son muy diversos, ciertamente. Si los miras desde el punto de vista ruso, entonces Frost está más cerca de Cavafis.

Volkov. ¿Y si comparas Tsvietáieva y Cavafis?

Brodsky. Eso sería imposible. Mientras que Tsvietáieva y Frost, si es posible. Ellos comparten una concepción común del horror. El hecho es que Frost es un poeta aterrador, un poeta de horror existencial, y un horror extremadamente restringido, como ya hemos comentado. El horror en Frost sólo se declara en lugar de amplificarse. Esto no es romanticismo o su descendencia moderna, el expresionismo. Frost es un poeta del horror o del terror, pero no de la tragedia o del drama. La tragedia es lo que llamamos un *fait accompli*, un hecho consumado, ¿verdad? Mientras que el horror o el miedo siempre implica una suposición, la imaginación, si se quiere. Lo que podría pasar todavía.

Volkov. ¿Qué hay del horror en los poemas de Mandelshtam de 1930?

Brodsky. Horror, cierto, pero básicamente, no hay forma de comparar a Frost y Mandelshtam. La poesía de Mandelshtam es mucho más urbana. Además, en Mandelshtam es un texto abierto, un grito: "Petersburgo, no quiero morir todavía..." O esto: "No estás muerto, no estás solo / Mientras tú y tu mendiga / se deleiten con la grandeza de las llanuras / Y la neblina, y el frío, y la ventisca."

Volkov. En inglés, desafortunadamente, esto parece de mal gusto.

Brodsky. No se trata de gusto. En Frost sale así: "Las buenas cercas hacen buenos vecinos" Es decir, es una declaración repleta de horror sin resolver. Una vez más estamos tratando con la discreción eufemística del idioma inglés, pero esta discreción sirve directamente a su propio propósito. La

En su ensayo sobre Frost, Brodsky insistirá especialmente sobre ese “detachment” (distanciamiento) característico de la poesía de Frost. Esta palabra es quizás uno de los conceptos clave más utilizados por Brodsky en sus ensayos críticos sobre poesía y constituye una especie de estado espiritual necesario para conseguir esa “utter autonomy” (autonomía total) necesaria sobre la que se construye la relación del poeta con la lengua. Una vez más este distanciamiento es una prueba de la insignificancia de la biografía sobre la determinación de la lengua en el poeta.

So it's not that the story the poem tells is autobiographical but that the poem is the author's self-portrait. That is why one abhors literary biography – because is reductive. That is why I am resenting issuing you with actual data on Frost. Where does he go, you may ask, with all that detachment? The answer is: into utter autonomy. It is from there that he observes similarities among unlike things, it is from there that he imitates the vernacular. Would you like to meet Mr. Frost? Then read his poems, nothing else⁴⁵. (Brodsky, 1995: 245)

A partir de Frost, asegura Loseff, Brodsky comenzó a separarse estilísticamente de la poesía rusa del siglo XX y comenzó a aplicar este distanciamiento al desplazarse más y más desde el uso de la primera persona a la tercera y encontrar la entonación apropiada “between irony and pathos”⁴⁶. Tanto es así que para mediados de 1970 este eclecticismo, dirá Loseff, llevó a una estrategia para la construcción del “yo lírico” como un “otro”. En el mejor sentido teatral, una “máscara” algo similar a lo que Brodsky veía también en la utilización de cadencias neutras en el estilo lacónico de Cavafis: “This type of diction, whether it is applied to his “historical poems” or to properly lyrical matters, creates an odd effect of genuineness, saving his raptures and

distancia entre lo que se debería haber dicho y lo que realmente se dijo es reducida al mínimo, lo que, sin embargo, se expresa con la máxima moderación. Por cierto, si te olvidas de recursos y propósitos particulares, puedes encontrar una similitud general entre Frost y las *Pequeñas Tragedias* de Pushkin. Volkov. Una comparación sorprendente.

Brodsky. Lo más interesante de Frost son los poemas narrativos escritos entre 1911 y 1926. El poder principal de la narración de Frost no es tanto su descripción como su diálogo. Como resultado, la acción en Frost tiene lugar dentro de cuatro paredes. Dos personas hablando (¡y todo el horror es lo que se dicen el uno al otro!) El diálogo de Frost incluye todos los comentarios esenciales de la dramaturgia, todas las direcciones de escena. Se describe el set, así como los movimientos. Es una tragedia en el sentido griego, casi un ballet. Frost era un hombre extremadamente bien educado. (mi traducción)

⁴⁵ Así que no es que la historia que cuenta el poema sea autobiográfica, sino que el poema es el autorretrato del autor. Por eso se aborrece la biografía literaria, porque es reduccionista. Por eso es por lo que estoy en contra de proporcionarles datos reales sobre Frost. ¿Adónde va, se preguntarán, con todo ese desapego? La respuesta es: a la autonomía total. Es desde allí que él observan similitudes entre cosas distintas, es desde allí que él imita la lengua vernácula. ¿Quieren conocer al Sr. Frost? Entonces lean sus poemas, nada más. (mi traducción)

⁴⁶ entre ironía y pathos (mi traducción)

reveries from verbosity, staining the plainest utterances with reticence. Under Cavafy's pen, sentimental clichés and conventions become – very much like his “poor” adjectives – a mask⁴⁷. (Brotsky, 1986: 59)

Este efecto de distanciamiento puede evidenciarse muy claramente por ejemplo en poemas como *Lagoon* (1973) también incluido en *A part of Speech*. En este poema el “yo” lírico es representado como visto desde afuera; desde un espacio personal de aislamiento como separado del mundo.

II

And a **nameless lodger, a nobody**, boards the boat,
 a bottle of grappa concealed in his raincoat
 as he gains his shadowy room, bereaved
 of memory, homeland, son with only the noise
 of distant forests to grieve for his former joys,
 if anyone is grieved⁴⁸.

En el poema Brotsky representa al igual que lo hace en *Watermark* ese distanciamiento irónico, esa constante de sentirse “less than one” en el escenario fantasmagórico que es la Venecia del exilio. La única conexión parece ser a través de instantes; detalles visuales que reconectan al poeta con su entorno como alegoría intermitente donde tiempo y espacio parecen desaparecer o fundirse:

X

The raincoated figure is settling into place
 where Sophia, Constance, Prudence, Faith, and Grace
 lack futures, the only tense that is
 is present, where either a goyish or Yiddish kiss
 tastes bitter, like the city, where footsteps fade
 invisibly along the colonnade⁴⁹,

⁴⁷ Este tipo de dicción, ya sea aplicada a sus "poemas históricos" o a asuntos líricos propiamente dichos, crea un extraño efecto de autenticidad, salvando sus arrebatos y ensueños de la verbosidad, manchando con reticencia las expresiones más sencillas. Bajo la pluma de Cavafis, los clichés y convenciones sentimentales se convierten -al igual que sus adjetivos "pobres"- en una máscara. (mi traducción)

⁴⁸ Y un inquilino anónimo, un don nadie, sube al bote, / una botella de grappa escondida en su impermeable /mientras gana su oscuro cuarto, desconsolado. /de memoria, patria, hijo con sólo el ruido de bosques lejanos para llorar sus antiguas alegrías, /si alguien está afligido. (mi traducción)

⁴⁹ La figura en impermeable se está acomodando en su lugar. /donde Sophia, Constance, Prudence, Faith, and Grace /carecen de futuro, el único tiempo que es /es presente, donde o bien un beso gentil o bien un beso yiddish /sabe amargo, como la ciudad, donde los pasos se desvanecen /invisiblemente a lo largo de la columnata, (mi traducción)

XI

trackless and blank as a gondola's passage through
 a water surface, smoothing out of view
 the measured wrinkles of its path,
 unmarked as a broad "So long!" like the wide piazza's space,
 erased and without aftermath⁵⁰.

Al igual que en *Watermark*, el poeta parece emerger de la fragmentación metonímica; nunca completa articulada a través de los tropos; como si la sensibilidad corporal recompusiera su contacto con el mundo a través de los sentidos mientras el pensamiento permanece fuera del tiempo.

XIII

Night in St. Mark's piazza. A face as creased
 as a finger from its fettering ring released,
 biting a nail, is gazing high
 into that *nowhere* of pure thought, where sight
 is baffled by the bandages of night,
 serene, beyond the naked eye⁵¹,

XIV

where, past all boundaries and all predicates,
 black, white, or colorless, vague, volatile states,
 something, some object, comes to mind,
 Perhaps a body. In our dim days and few,
 the speed of light equals a fleeting view,
 even when blackout robs us blind⁵².

En síntesis, este proceso de distanciamiento en el aprendizaje de otra poesía en otra

⁵⁰ sin pistas y en blanco como el paso de una góndola/ a través de una superficie de agua que se alisa fuera de la vista /las arrugas medidas de su trayectoria, /sin marcar como un amplio "So long!" como el amplio espacio de Piazza /borrado y sin secuelas. (mi traducción)

⁵¹ Noche en la Plaza de San Marcos. Una cara tan arrugada /como si se soltara un dedo de su anillo de grilletes, /mordiendo un clavo, está mirando alto / en ese lugar del pensamiento puro, donde la vista /está desconcertada por las vendas de la noche, /serena, más allá del ojo desnudo, (mi traducción)

⁵² donde, más allá de todos los límites y todos los predicados, / negros, blancos o incoloros, vagos y volátiles estados, / algo, algún objeto, me viene a la mente, /Tal vez un cuerpo. En nuestros días oscuros y pocos, /la velocidad de la luz es igual a una visión fugaz, /incluso cuando el apagón nos roba la vista. (mi traducción)

lengua, no solo transformó su dicción poética, sino que intensificó su posición de aislamiento en el lenguaje como único espacio significativo de existencia. Desde este aislamiento todo lo externo se vuelve relativo. Como escribió en el citado ensayo sobre Tsvietáieva *A Poet and Prose* (1979) acerca de la propia situación de aislamiento y singularidad de la poeta: “We are considering, however, a poet, who knew from the very beginning what she was headed for, or – where language led”⁵³. (Brodsky, 1986: 187)

Estas consideraciones más allá de ajustarse a la obra de Tsvetáieva pueden perfectamente considerarse como una autorreflexión sobre su propia determinación de conciencia. “Many things determine consciousness besides being” dice Brodsky refutando a Marx, “One of them is language”⁵⁴ (Brodsky, 1986:189). Una vez más dirá Brodsky, esta posición no puede considerarse heroica, ni siquiera estoica tiene más que ver con lo que llama en Tsvietáieva una “philosophy of discomfort” (filosofía del malestar). Específicamente esta posición en su literatura, es un equivalente del pensamiento; pero no podría llamarse una filosofía: “since it was dictated above all by reasons of an aesthetico-linguistic nature – nor existentialist – since it is precisely the denial of reality that makes up its substance”⁵⁵. (Brodsky, 1986: 188)

2.

Todo este aprendizaje de la poesía en inglés llegaría a su máximo momento de identificación con el descubrimiento de W. H. Auden. Ciertamente, con Auden, Brodsky sintió una confirmación. Según cuenta en su ensayo *To Please a Shadow* (1983) solo le bastaría la lectura de ocho versos en tetrametro del poema *In Memory of W. B. Yeats* (1939) para sentir una especie de epifanía:

It's because of these tetrameters, in particular because of eight lines from this third part, that

⁵³ Estamos considerando, sin embargo, a una poeta, que sabía desde el principio hacia dónde se dirigía, o hacia dónde conducía el lenguaje. (mi traducción)

⁵⁴ Muchas cosas determinan la conciencia además del ser. Una de ellas es el lenguaje. (mi traducción)

⁵⁵ ya que fue dictada sobre todo por razones de carácter estético-lingüístico -tampoco existencialista- ya que es precisamente la negación de la realidad lo que constituye su sustancia. (mi traducción)

I understood what kind of poet I was reading (...)

They, those eight lines in tetrameter that made this third part of the poem sound like a cross between a Salvation Army hymn, a funeral dirge, and a nursery rhyme, went like this:

*Time that is intolerant
Of the brave and innocent,
And indifferent in a week
To a beautiful physique,*

*Worships language and forgives
Everyone by whom it lives;
Pardons cowardice, conceit,
Lays its honours at their feet.*

I remember sitting there in the small wooden shack, peering through the square porthole-size window at the wet, muddy, dirt road with a few stray chickens on it, half believing what I'd just read, half wondering whether my grasp of English wasn't playing tricks on me. I had there a veritable boulder of an English-Russian dictionary, and I went through its pages time and again, checking every word, every allusion, hoping that they might spare me the meaning that stared at me from the page. I guess I was simply refusing to believe that way back in 1939 an English poet had said, "Time . . . worships language," and yet the world around was still what it was. But for once the dictionary didn't overrule me. Auden had indeed said that time (not the time) worships language, and the train of thought that statement set in motion in me is still trundling to this day⁵⁶. (Brodsky, 1986: 363)

⁵⁶ Es por estos tetrámetros, en particular por los ocho versos de esta tercera parte, que comprendí qué tipo de poeta estaba leyendo (...)

Esas ocho líneas en tetrámetro que hicieron que esta tercera parte del poema sonara como una cruz entre un himno del Ejército de Salvación, un canto fúnebre y una canción de cuna, decían así:

El tiempo que es intolerante
Del valiente e inocente,
E indiferente en una semana
Por un físico hermoso,

Adora el lenguaje y perdona
A todos por los que vive;
Perdona la cobardía, la vanidad,
Pone sus honores a sus pies.

Recuerdo que estaba sentado en la pequeña choza de madera, mirando a través de la ventana cuadrada del tamaño de un ojo de buey hacia el camino mojado, embarrado y sucio, con unos cuantos pollos perdidos, medio creyendo lo que acababa de leer, medio preguntándome si mi dominio del inglés no me estaba jugando una mala pasada. Tenía allí una verdadera roca de un diccionario inglés-ruso, y revisé sus páginas una y otra vez, repasando cada palabra, cada alusión, con la esperanza de que pudieran evitarme el significado que me miraba desde la página. Supongo que simplemente me negaba a creer que en 1939 un poeta inglés había dicho: "Time... worships language", y sin embargo, el mundo que me rodeaba seguía siendo lo que era. Pero por una vez el diccionario no me invalidó.

De esa primera impresión surgirán una serie de preguntas cuya respuesta Brodsky intuye es una interpretación metafísica de la superioridad del lenguaje: “If time worships language, it means that language is greater, or older, than time, which is, in its turn, older and greater than space (...) And then isn't language a repository of time? And isn't this why time worships it? And isn't a song, or a poem, or indeed a speech itself, with its caesuras, pauses, spondees, and so forth, a game language plays to restructure time? And aren't those by whom language “lives” those by whom time does too?”⁵⁷. (Brodsky, 1986: 363)

Muchas de estas afirmaciones disfrazadas de preguntas retóricas, pueden ser discutidas o al menos necesitarían ser probadas con argumentos más sólidos. Sin embargo, como es característico en sus ensayos, Brodsky, desestima cualquier encadenamiento lógico, como escribió Loseff: “But the “chain of logic” frequently found in Brodsky's prose and poetry is simply a device, a stylization, and e parody, just as his “syllogisms” are often paradoxes arrived at not through deduction or induction – but through intuition”⁵⁸. (Loseff, 2011: 20).

Como ya se ha observado esta técnica conforma una clara continuidad entre poesía y prosa. Brodsky siempre articula su pensamiento a través de analogías y asociaciones, puesto que la poesía “is, first of all, an art of references, allusions, linguistic and figurative parallels”⁵⁹. (Brodsky, 1986: 124) Esta particularidad hace que el estilo en Brodsky sea extremadamente digresivo. Por otra parte, la estructuración de su dicción en inglés opera por acumulación de asociaciones que se articulan a través de clausulas subordinadas (aspecto más característico del ruso que del inglés) que van superponiéndose en su seguimiento de una idea o tema. En este procedimiento Brodsky fuerza la colisión de estructuras sintácticas entre las dos

Auden había dicho que “time” (no “the time”) adora el lenguaje, y el tren de pensamiento que esa declaración puso en movimiento en mí sigue rodando hasta el día de hoy. (mi traducción)

⁵⁷ Si el tiempo adora al lenguaje, significa que el lenguaje es más grande, o más antiguo, que el tiempo, que es, a su vez, más antiguo y más grande que el espacio (...) Y luego no es acaso el lenguaje un repositorio de tiempo? Y no es por eso que el tiempo lo adora? Y no es una canción, o un poema, o incluso un discurso en sí mismo, con sus cesuras, pausas, espondeos, etc., un juego que el lenguaje practica para reestructurar el tiempo? Y no son aquellos por quienes el lenguaje “vive” aquellos por quienes el tiempo también lo hace? (mi traducción)

⁵⁸ Pero la “cadena de lógica” que se encuentra frecuentemente en la prosa de Brodsky y en la poesía es simplemente un dispositivo, una estilización y una parodia, así como sus “silogismos” son a menudo paradojas a las que se llega no a través de la deducción o inducción, sino a través de la intuición. (mi traducción)

⁵⁹ es, ante todo, un arte de referencias, alusiones, paralelismos lingüísticos y figurativos. (mi traducción)

lenguas con las que opera. En este sentido, podría decirse, que el estilo de Brodsky tiene algo de esa capacidad digresiva y asociativa que Brodsky encontraba en el mismo Dostoievski en su aprovechamiento de las irregularidades gramaticales del ruso. Como escribió en su ensayo sobre Dostoievski *The Power of Elements* (1980):

As intricacies go, this language, where nouns frequently find themselves sitting smugly at the very end of the sentence, whose main power lies not in the statement but in its subordinate clause, is extremely accommodating. This is not your analytical language of "either/or"-this is the language of "although." Like a banknote into change, every stated idea instantly mushrooms in this language into its opposite, and there is nothing its syntax loves to couch more than doubt and self-deprecation. Its polysyllabic nature (the average length of a Russian word is three to four syllables) reveals the elemental, primeval force of the phenomena covered by a word a lot better than any rationalization possibly could, and a writer sometimes, instead of developing his thought, stumbles and simply revels in the word's euphonic contents, thereby sidetracking his issue in an unforeseen direction. And in Dostoevsky's writing we witness an extraordinary friction, nearly sadistic in its intensity, between the metaphysics of the subject matter and that of the language⁶⁰.
(Brodsky, 1986: 160)

En el ensayo sobre Auden, asimismo, Brodsky parece seguir a Tsvietáieva en su prosa autobiográfica especialmente en la apropiación que la poeta hace de Pushkin en *Мой Пушкин* (Mi Pushkin) (1937); apropiación del destino heroico del poeta como símbolo de resistencia que por otra parte es común a casi todos los poetas representativos de la Edad de Plata de la literatura rusa.

En los autores de la Edad de Plata, la figura monolítica de Pushkin está presente en el recuerdo de la primera infancia. Su presencia es auspicio del encuentro con la literatura y del descubrimiento de la propia voz de poeta. En la obra de Marina

⁶⁰ En cuanto a las complejidades, este lenguaje, en el que los sustantivos a menudo se encuentran sentados con suficiencia al final de la oración, cuyo poder principal no reside en la declaración sino en su cláusula subordinada, es extremadamente complaciente. Éste no es su lenguaje analítico de "uno u otro"; éste es el lenguaje de "aunque". Como un billete de banco en cambio, toda idea declarada se transforma instantáneamente en su opuesto, y no hay nada que a su sintaxis le guste más que la duda y la autodespreciación. Su naturaleza polisilábica (la longitud media de una palabra rusa es de tres a cuatro sílabas) revela la fuerza elemental y primitiva de los fenómenos cubiertos por una palabra mucho mejor de lo que cualquier racionalización podría hacerlo, y un escritor a veces, en lugar de desarrollar su pensamiento, tropieza y simplemente se deleita en el contenido eufónico de la palabra, desviando así su tema en una dirección imprevista. Y en la escritura de Dostoievski asistimos a una extraordinaria fricción, casi sádica en su intensidad, entre la metafísica del tema tratado y la del lenguaje. (mi traducción)

Tsvietaieva esta presencia resulta determinante para la formación de la propia identidad.

En *Мой Пушкин* la evocación autobiográfica es la recreación de un origen marcado por la presencia del poeta. A través del recuerdo, se produce una interpretación en clave genealógica de la infancia que reaparece bajo una luz de certidumbre. En Tsvietáieva, la memoria es creativa y se proyecta sobre el pasado transformando las evidencias en videncias. En este sentido puede verse algo similar en el gesto de Brodsky en la reconstrucción en clave poética de ese primer encuentro, casi profético, con la poesía de Auden.

En el texto de Tsvietáieva, más aún, como en otros pertenecientes a la serie de relatos de infancia, la mirada retrocede hasta el encuentro de las primeras certidumbres, sin que éstas parezcan verse modificadas por la voz de la experiencia. En un tono de ingenuidad deliberada, la transparencia de la escritura va desplegando la voz y los recuerdos de la niñez. La trasmutación de la vivencia en la palabra funciona como un ejercicio de profunda reflexión estética; de auto-descubrimiento y justificación, en donde un constante movimiento de penetración y distanciamiento devela la compleja auto-conciencia de la escritura. En Tsvietáieva, la traducción del pasado logra proyectarse como una imagen transformada por el reflejo estético, sin que esto parezca premeditado. La fábula autobiográfica se encabalga sobre lo real, merced a un hiato disimulado por la invención que recrea los hechos en su pasaje a través de la poesía.

En *Мой Пушкин* esa figuración del poeta influencia emerge como una entidad multiforme y permanente que parece impregnar cada recuerdo. Su presencia parece ser el cristal, a través del cual, el mundo se revela. En este relato de infancia la mirada retrospectiva del encuentro con Pushkin es igual al descubrimiento de algo que desde siempre estuvo presente. Es la reafirmación de un destino manifiesto, del ser poeta antes de saberlo y de la precoz comprensión del significado de la poesía: “Это я сейчас говорю, но знала уже тогда, тогда знала, dice Tsvietaieva, а сейчас научилась говорить”⁶¹. (Цветаева, 1997: 175)

El texto comienza con una sugerencia alegórico literaria: “Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей – «Jane Eyre» – Тайна

⁶¹ Esto lo que estoy diciendo ahora, pero lo sabía entonces, entonces sabía, pero ahora ahora aprendí a decirlo. (mi traducción)

красной комнаты. В красной комнате был тайный шкаф”⁶². (Цветаева, 1997: 140) Ese cuarto rojo (Rusia) es el lugar de los libros prohibidos. Ese armario secreto encierra la prohibida palabra del poeta. “Запретный шкаф. Запретный плод. Этот плод – том, огромный сине-лиловый том с золотой надписью вкось – Собрание сочинений А. С. Пушкина”⁶³.(Цветаева, 1997: 161)

Ese descubrimiento es la primera trasgresión; el primer acto de desobediencia que fatalmente es un encuentro de la propia imagen. El reflejo de un destino proyectado en el objeto deseado y prohibido de la poesía: “В шкафу у старшей сестры Валерии живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками. Но до белков – другое сверкание: собственных зеленых глаз в зеркале, потому что шкаф – обманный, зеркальный, в две створки, в каждой – я”⁶⁴. (Цветаева, 1997: 161) Tsvietaieva interpreta doblemente, crea y reelabora de manera *literal* transformando los hechos en reconocimientos.

Este procedimiento de creación de los precursores en el sentido en que lo piensan Borges (Borges, 1951) y Bloom (Bloom, 1973) es una necesidad de posicionamiento dentro de la tradición. En el caso de Brodsky esta operación es doble puesto que por un lado, Brodsky se considera el eslabón de enganche con la tradición cortada y silenciada desde la Edad de Plata y por otro lado, construye una nueva vía de contacto, también obturada, similar a la planteada en su momento por el Acmeismo con la tradición occidental. Esto queda claramente expresado en *Uncommon Visage* (1987) cuando Brodsky expresa su pertenencia a partir de sus influencias múltiples: “The number of those is substantial in the life of any conscious man of letters; in my case, it doubles, thanks to the two cultures to which fate has willed me to belong”⁶⁵. (Brodsky, 1995: 45)

Brodsky hablará asimismo de destino en el encuentro con Auden y específicamente de “gratitud” al destino: “One should feel grateful to fate for having been exposed to this reality, for the lavishing of this gifts, all the more priceless since

⁶² Comienza como un capítulo de la novela favorita de todas nuestras abuelas y madres - "Jane Eyre" – “Misterio del Cuarto Rojo”. En el cuarto rojo había un armario secreto. (mi traducción)

⁶³ Armario prohibido. Fruta prohibida. Esta fruta - el volumen, un enorme volumen azul-lila con una inscripción dorada – Obras Completas de A. S. Pushkin. (mi traducción)

⁶⁴ En el armario de mi hermana mayor Valeria vive Pushkin, el mismo negro con rizos y blanco de ojo tan brillante. Pero antes de ese blanco - otra chispa: mis propios ojos verdes en el espejo, porque el armario - engañoso, espejado, en dos puertas, y en cada una – yo. (mi traducción)

⁶⁵ El número de ellas es sustancial en la vida de cualquier hombre consciente de letras; en mi caso, se duplica, gracias a las dos culturas a las que el destino me ha hecho pertenecer. (mi traducción)

they were not designated for anybody in particular”⁶⁶. (Brodsky, 1986: 382) Esta idea de gratitud, esta en directa relación con Auden. No obstante, a diferencia de Tsvietáieva la interpretación/apropiación de su poesía y de la figura de Auden es en Brodsky una forma de resistencia anti-romántica; una especie de superación de las contingencias de la biografía a través de la literatura como una forma de justificación y reparación por el lenguaje. “Whether we like it or not, we are here to learn not just what time does to man but what language does to time. And poets, let us not forget, are the ones “by whom it (language) lives.” It is this law that teaches a poet a greater rectitude than any creed is capable of”⁶⁷. (Brodsky, 1986: 381)

Es por eso que en su interpretación de los versos de Auden, Brodsky encuentra una justificación; una forma de trascender el dolor existencial del exilio y el desarraigo cultural sin apelar a la condición de héroe/víctima romántica “Don’t cry wolf” dirá Brodsky reinterpretando los versos de Auden “don’t cry wolf, even though the wolf is at the door”⁶⁸. (Brodsky, 1986: 361) Más allá de las filiación o identificación que Brodsky construye a partir de Auden, es decir más allá de la influencia literaria que Auden significa para su obra, lo que está en juego es un posicionamiento ético, si se quiere, frente a la violencia ideológica y literal del siglo. “This is, I suppose, what they call an influence”⁶⁹. (Brodsky, 1986: 360)

Este posicionamiento en contra la victimización queda claramente expresado en *Speech at the Stadium* (1988) En este “commencement address” (discurso de apertura) ante los estudiantes de la Universidad de Michigan, Brodsky adoptará claramente su posición de resistencia frente a la comodidad de considerarse una víctima de los acontecimientos. Así dirá:

At all costs try to avoid granting yourself the status of the victim. Of all the parts of your body, be most vigilant over your index finger, for it is blame-thirsty. A pointed finger is a victim's logo-the opposite of the V sign and a synonym for surrender. No matter how abominable your condition may be, try not to blame anything or anybody: history, the

⁶⁶ Uno debería sentirse agradecido al destino por haber estado expuesto a esta realidad, por el prodigio de estos dones, tanto más valiosos en cuanto que no fueron designados para nadie en particular. (mi traducción)

⁶⁷ Nos guste o no, estamos aquí para aprender no sólo lo que el tiempo le hace al hombre, sino también lo que el lenguaje le hace al tiempo. Y los poetas, no lo olvidemos, son aquellos "por quienes vive (el lenguaje)". Es esta ley la que le enseña a un poeta una rectitud mayor de la que es capaz cualquier credo. (mi traducción)

⁶⁸ No grites lobo; no grites lobo, aun cuando el lobo este en la puerta. (mi traducción) En sentido figurado: “no tengas la actitud de víctima.”

⁶⁹ Esto es, supongo, lo que llaman una influencia. (mi traducción)

state, superiors, race, parents, the phase of the moon, childhood, toilet training, etc. (...) The moment that you place blame somewhere, you undermine your resolve to change anything; it could be argued even that that blame-thirsty finger oscillates as wildly as it does because the resolve was never great enough in the first place⁷⁰. (Brodsky, 1995: 144)

Esta posición ética de escapar al destino de ser víctima o incluso peor: verdugo constituye una oportunidad dada por el destino. En esta actitud distanciada y aparentemente apolítica de Brodsky (en parte, modestia disfrazada por la ironía) se vislumbra una forma de reconocerse superior a los obstáculos del tiempo, una forma de resistencia en la literatura; en un discurso superior al tiempo ligado a la trascendencia. Como escribió en la conclusión de su ensayo sobre el exilio *The Condition We Call Exile* (1987). El escritor en el exilio tiene una oportunidad y una responsabilidad con el futuro. Ese “book-like fate” (destino de libro) del escritor lo debe obligar a convertirse “in a form of moral insurance”⁷¹ para la sociedad puesto que:

In a manner of speaking, we all work for a dictionary. Because literature is a dictionary, a compendium of meanings for this or that human lot, for this or that experience. It is a dictionary of the language in which life speaks to man. Its function is to save the next man, a new arrival, from falling into an old trap, or to help him realize, should he fall into that trap anyway, that he has been hit by a tautology. This way he will be less impressed-and, in a way, more free. For to know the meaning of life's terms, of what is happening to you, is liberating. It would seem to me that the condition we call exile is up for a fuller explication; that, famous for its pain, it should also be known for its pain-dulling infinity, for its forgetfulness, detachment, indifference, for its terrifying human and inhuman vistas for which we've got no yardstick except ourselves.

We must make it easier for the next man, if we can't make it safer. And the only way to make it easier for him, to make him less frightened of it, is to give him the whole measure of it-that is, as much as we ourselves can manage to cover. We may argue about our responsibilities and loyalties (toward our respective contemporaries, motherlands, other

⁷⁰ A toda costa, traten de evitar concederse a sí mismo el estatus de víctima. De todas las partes de tu cuerpo, se más vigilante de tu dedo índice, pues está siempre sediento de echar culpas. Un dedo apuntando es el logotipo de la víctima, lo opuesto al signo V y sinónimo de rendición. No importa cuán abominable sea su condición, traten de no culpar a nadie ni a nada: a la historia, al estado, a los superiores, a la raza, a los padres, a la fase de la luna, a la infancia, al entrenamiento para ir al baño, etc. (...) En el momento en que culpan a alguien, socavan su resolución de cambiar cualquier cosa; se podría argumentar incluso que ese dedo sediento de culpa oscila tan salvajemente como lo hace porque la resolución nunca fue lo suficientemente grande en primer lugar. (mi traducción)

⁷¹ en una forma de seguro moral. (mi traducción)

lands, cultures, traditions, etc.) ad infinitum, but this responsibility or, rather, opportunity to set the next man however theoretical he and his needs may be—a bit more free shouldn't become a subject for hesitation. If all this sounds a bit too lofty and humanistic, then I apologize. These distinctions are actually not so much humanistic as deterministic, although one shouldn't bother with such subtleties. All I am trying to say is that, given an opportunity, in the great causal chain of things, we may as well stop being just its rattling effects and try to play causes. The condition we call exile is exactly that kind of opportunity.

Yet if we don't use it, if we decide to remain effects and play exile in an old-fashioned way, that shouldn't be explained away as nostalgia. Of course, it has to do with the necessity of telling about oppression, and of course, our condition should serve as a warning to any thinking man toying with the idea of an ideal society. That's our value for the free world: that's our function.

But perhaps our greater value and greater function are to be unwitting embodiments of the disheartening idea that a freed man is not a free man, that liberation is just the means of attaining freedom and is not synonymous with it. This highlights the extent of the damage that can be done to the species, and we can feel proud of playing this role. However, if we want to play a bigger role, the role of a free man, then we should be capable of accepting—or at least imitating—the manner in which a free man fails. A free man, when he fails, blames nobody⁷². (Brodsky, 1995: 33-34)

⁷² Por así decirlo, todos trabajamos para un diccionario. Porque la literatura es un diccionario, un compendio de significados para tal o cual suerte humana, para tal o cual experiencia. Es un diccionario del lenguaje en el que la vida habla al hombre. Su función es salvar al prójimo, al recién llegado, de caer en una vieja trampa, o ayudarlo a darse cuenta, en caso de que cayera en esa trampa de todos modos, de que ha sido golpeado por una tautología. De esta manera, quedará menos impresionado y, en cierto modo, más libre. Porque conocer el significado de los términos de la vida, de lo que te está pasando, es liberador. Me parece que la condición que llamamos exilio necesita una explicación más completa; que, famosa por su dolor, también debería ser conocida por su infinito doloroso, por su olvido, su desapego, su indiferencia, por sus aterradoras vistas humanas e inhumanas para las que no tenemos más criterio que nosotros mismos.

Debemos hacer que sea más fácil para el prójimo, si no podemos hacerlo más seguro. Y la única manera de hacérselo más fácil, de hacerlo menos temeroso, es dándole toda la medida, es decir, todo lo que nosotros mismos podamos cubrir. Podemos discutir sobre nuestras responsabilidades y lealtades (hacia nuestros respectivos contemporáneos, patria, otras tierras, culturas, tradiciones, etc.) ad infinitum, pero esta responsabilidad o, más bien, la oportunidad de poner al prójimo por más teórico que sea él y sus necesidades —un poco más libre— no debería ser objeto de vacilación. Si todo esto suena un poco demasiado elevado y humanista, entonces me disculpo. Estas distinciones son en realidad no tanto humanistas como determinista, aunque uno no debería molestarse con tales sutilezas. Todo lo que intento decir es que, si se nos da la oportunidad, en la gran cadena causal de las cosas, también podemos dejar de ser sólo sus efectos sacudidores y tratar de jugar a las causas. La condición que llamamos exilio es exactamente ese tipo de oportunidad.

Pero si no la usamos, si decidimos seguir siendo efectos y jugar al exilio a la antigua usanza, eso no debe ser explicado como nostalgia. Por supuesto, tiene que ver con la necesidad de hablar de la opresión, y por supuesto, nuestra condición debe servir de advertencia a cualquier hombre pensante que esté jugando con la idea de una sociedad ideal. Ese es nuestro valor para el mundo libre: esa es nuestra función.

Pero quizás nuestro mayor valor y nuestra mayor función sean encarnaciones involuntarias de la descorazonadora idea de que un hombre liberado no es un hombre libre, que la liberación es sólo el medio para alcanzar la libertad y que no es sinónimo de ella. Esto pone de relieve la magnitud del daño

En el caso de Auden, al igual que Tsvietaieva con Pushkin, Brodsky genera un reflejo. Es decir, esa reconstrucción en clave anti-heroica, como se ha marcado se corresponde con la identidad de la generación a la cual Brodsky siente pertenecer. Resulta significativo que Brodsky fuerce en parte esta identificación a partir de la elección de una foto de Auden que se corresponde enteramente con su idea de la imagen del poeta prefigurada a partir de la lectura de sus versos:

That was how I first saw Auden's face. It was a terribly reduced photograph-a bit studied, with a too didactic handling of shadow: it said more about the photographer than about his model. From that picture, one would have to conclude either that the former was a naive aesthete or the latter's features were too neutral for his occupation. I preferred the second version, partly because neutrality of tone was very much a feature of Auden's poetry, partly because anti-heroic posture was the *idee fixe* of our generation. The idea was to look like everybody else: plain shoes, woman's cap, jacket and tie, preferably gray, no beards or mustaches. Wystan was recognizable.

Also recognizable to the point of giving one the shivers were the lines in "September 1, 1939" ostensibly explaining the origins of the war that had cradled my generation but in effect depicting our very selves as well, like a black and white snapshot in its own right.

I and the public know

What all schoolchildren learn,

Those to whom evil is done

Do evil in return.

This four-liner indeed was straying out of context, equating victors to victims, and I think it should be tattooed by the federal government on the chest of every newborn, not because of its message alone, but because of its intonation⁷³. (Brodsky, 1986: 367)

que se puede hacer a la especie, y podemos sentirnos orgullosos de desempeñar este papel. Sin embargo, si queremos desempeñar un papel más importante, el de un hombre libre, entonces debemos ser capaces de aceptar -o al menos imitar- la manera en que un hombre libre fracasa. Un hombre libre, cuando fracasa, no culpa a nadie. (mi traducción)

⁷³ Así fue como vi por primera vez la cara de Auden. Era una fotografía terriblemente reducida, un poco estudiada, con un manejo demasiado didáctico de las sombras: decía más del fotógrafo que de su modelo. De esa imagen, habría que concluir que el primero era un esteta ingenuo o que los rasgos del segundo eran demasiado neutrales para su ocupación. Prefería la segunda versión, en parte porque la neutralidad del tono era una característica de la poesía de Auden, en parte porque la postura antiheroica era el *idee fixe* de nuestra generación. La idea era parecerse a todos los demás: zapatos lisos, gorro de hombre, chaqueta y corbata, preferiblemente gris, sin barba ni bigote. Wystan era reconocible. También se reconocían hasta el punto de provocar escalofríos las líneas del "1 de septiembre de 1939", que explicaban ostensiblemente los orígenes de la guerra que había acunado a mi generación, pero que en realidad también nos representaban a nosotros mismos, como una instantánea en blanco y negro por derecho propio.

Yo y el público sabemos

Lo que todos los escolares aprenden,

Aquellos a los que se les hace el mal

En esta correspondencia inicial con esa primera fotografía, dice Brodsky, Auden estaba muy cerca del ideal, similar a Beckett y Frost entre su poesía y su imagen. Lo que más sorprende a Brodsky es la forma indirecta, sobria y hasta casual propia de cierto distanciamiento irónico en la poesía de Auden en que estas “verdades” son presentadas: “they were also very much offhand almost chatty: metaphysics disguised as common sense, common sense disguised as nursery-rhyme couplets. These layers of disguise alone were telling me what language is, and I realized that I was reading a poet who spoke the truth – or through whom the truth made itself audible”⁷⁴. (Brodsky, 1986: 364) En esta apreciación, Brodsky justificará una vez más la preeminencia del lenguaje por sobre el poeta.

Finalmente Brodsky encontrará ese ideal de correspondencia curiosamente en una foto en la cubierta de un libro que “somebody borrowed from me and I never saw the photograph again”⁷⁵. (Brodsky, 1986: 370) Lo interesante de todo este seguimiento de la fotografía es la forma del procedimiento crítico de análisis, totalmente, subjetivo e irónico, casi paródico para encontrar esa similitud de “clinical detachment and controlled lyricism”⁷⁶ de la obra de Auden en la lectura del rostro del poeta; como una revelación del destino. Justamente en esa descripción de la fotografía de Auden, Brodsky “a photographer’s son” (el hijo de un fotógrafo) elabora una identificación anti romántica entre biografía y obra. Asimismo una burla a la crítica académica y tal vez acaso ¿Una parodia al naturalismo del realismo socialista; a la crítica marxista?⁷⁷

Hacen el mal.

Estas cuatro líneas se estaba saliendo de contexto, equiparando a los vencedores con las víctimas, y creo que el gobierno federal debería tatuarla en el pecho de cada recién nacido, no sólo por su mensaje, sino también por su entonación. (mi traducción)

⁷⁴ también eran desconcertantes casi conversadas: metafísica disfrazada de sentido común, sentido común disfrazado de versos de canciones infantiles. Estas capas de disfraz me estaban diciendo lo que es el lenguaje, y me di cuenta de que estaba leyendo a un poeta que hablaba la verdad - o a través de quien la verdad se hacía audible. (mi traducción)

⁷⁵ alguien me pidió prestado y nunca volví a ver la fotografía otra vez. (mi traducción)

⁷⁶ Distanciamiento clínico y lirismo controlado. (mi traducción)

⁷⁷ En el ensayo dedicado a la obra de Thomas Hardy *Wooing the Inanimate* (1994) Brodsky realiza un comentario a propósito de la crítica que revela su distancia de cualquier tipo de análisis determinado por los condicionamientos históricos. Un crítico, al cual Brodsky no nombra, hará un comentario sobre el modernismo en Inglaterra que interesará a Brodsky. Posteriormente Brodsky tendrá la oportunidad de encontrarse con ese crítico y repreguntarle sobre su afirmación: “I asked him why he thinks modernism fared so poorly in his country. He replied that the generation of poets which could have wrought to decisive change was wiped out in the Great War. I found this answer a bit too mechanistic, considering the nature of the medium, too Marxist, if you will- subordinating literature too much to history. But then the man was a critic, and that’s what critics do.” (Brodsky, 1995: 313)

The eyes themselves, however, were terribly calm and keen. The time was, presumably, the late forties or the beginning of the fifties, before the famous wrinkled "unkempt bed"-stage took over his features. Everything, or almost everything, became clear to me.

The contrast or, better still, the degree of disparity between those eyebrows risen in formal bewilderment and the keenness of his gaze, to my mind, directly corresponded to the formal aspects of his lines (two lifted eyebrows = two rhymes) and to the blinding precision of their content. What stared at me from the page was the facial equivalent of a couplet, of truth that's better known by heart. The features were regular, even plain. There was nothing specifically poetic about this face, nothing Byronic, demonic, ironic, hawkish, aquiline, romantic, wounded, etc. Rather, it was the face of a physician who is interested in your story though he knows you are ill. A face well prepared for everything, a sum total of a face.

It was a result. Its blank stare was a direct product of that blinding proximity of face to object which produced expressions like "voluntary errands," "necessary murder," "conservative dark," "artificial wilderness," or "triviality of the sand." It felt like when a myopic person takes off his glasses, except that the keensightedness of this pair of eyes had to do with neither myopia nor the smallness of objects but with their deep-seated threats. It was the stare of a man who knew that he wouldn't be able to weed those threats out, yet who was bent on describing for you the symptoms as well as the malaise itself. That wasn't what's called "social criticism"-if only because the malaise wasn't social: it was existential⁷⁸. (Brodsky, 1986: 371)

Resulta clarificador, específicamente en este ensayo sobre Auden, la actitud de Brodsky sobre la crítica literaria o sobre la aproximación objetiva a la obra especialmente de un poeta. Como ejemplificó a través de una metáfora en el final del

⁷⁸ Los ojos, sin embargo, estaban terriblemente tranquilos y agudos. La época fue, presumiblemente, a finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta, antes de que el famoso y arrugado escenario de "cama desarreglada" se apoderara de sus rasgos. Todo, o casi todo, se me hizo claro.

El contraste o, mejor aún, el grado de disparidad entre esas cejas que se elevan en el desconcierto formal y la agudeza de su mirada, en mi opinión, correspondía directamente a los aspectos formales de sus líneas (dos cejas levantadas = dos rimas) y a la precisión cegadora de su contenido. Lo que me miraba fijamente desde la página fue el equivalente facial de un pareado, de la verdad que se conoce mejor de memoria. Los rasgos eran regulares, incluso sencillos. No había nada específicamente poético en este rostro, nada byroniano, demoníaco, irónico, halconado, aquilino, romántico, herido, etc. Más bien, era la cara de un médico que está interesado en su historia aunque sabe que usted está enfermo. Un rostro bien preparado para todo, una suma total de un rostro.

Fue un resultado. Su mirada en blanco era un producto directo de esa cegadora proximidad de la cara al objeto que producía expresiones como "diligencias voluntarias", "asesinato necesario", "oscuridad conservadora", "desierto artificial" o "trivialidad de la arena". Se sentía como cuando una persona miope se quita las gafas, excepto que la miopía de este par de ojos no tenía que ver ni con la miopía ni con la pequeñez de los objetos, sino con sus amenazas profundamente arraigadas. Era la mirada de un hombre que sabía que no sería capaz de eliminar esas amenazas, pero que estaba empeñado en describirle los síntomas y el malestar en sí mismo. Eso no era lo que se llama "crítica social", aunque sólo fuera porque el malestar no era social: era existencial. (mi traducción)

ensayo sobre el análisis del poema de Auden, *September 1, 1939*: “you don’t dissect a bird to find the origins of its song: what should be dissected is your ear”⁷⁹. (Brodsky, 1986: 356)

En este punto, coincide con Auden y lo que el considera una imposibilidad acerca de ejercer la crítica de su propia obra desde la sistematicidad o el distanciamiento objetivo: “A poem must be a closed system, but there is something, in my opinion, lifeless, even false, about systematic criticism. In going over my critical pieces, I have reduced them, when possible, to a set of notes because, as a reader, I prefer a critic’s notebooks to his treatises”⁸⁰. (Auden, 1962: XII)

En este sentido, los ensayos de Brodsky sobre Auden al igual que el ensayo dedicado a Frost, son un ejemplo de crítica subjetiva donde los criterios de análisis parecen asimismo seguir las consideraciones de Tsvetáieva en su texto *Поэт о критике* (1926) (El poeta sobre la crítica): “Для того, чтобы иметь суждение о вещи, надо в этой вещи жить и ее любить”⁸¹. (Цветаева, 1997: 737)

Así, por ejemplo, en el citado ensayo dedicado al extenso poema de Auden, Brodsky empezará diciendo:

The poem in front of you has ninety-nine lines, and time permitting, we’ll be going over each one of them. It may seem, and indeed be, tedious; but by doing so we have a better chance to learn something about its author as well as about the strategy of a lyrical poem in general. (...)

I hope that by the end of this session you’ll develop the same sentiment toward this poem as the one that prompted it into existence – one of love⁸². (Brodsky, 1986: 305)

En el caso de Frost y Auden, pero mucho más con Auden, por otra parte, debería considerarse, si se sigue el análisis de Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973) como un ejemplo de influencia por auto apropiación, en el sentido de una transferencia de

⁷⁹ no diseccionas un pájaro para encontrar los orígenes de su canto: lo que debe ser diseccionado es tu oído. (mi traducción)

⁸⁰ Un poema debe ser un sistema cerrado, pero hay algo, en mi opinión, sin vida, incluso falso, en la crítica sistemática. Al repasar mis piezas críticas, las he reducido, cuando ha sido posible, a un conjunto de notas porque, como lector, prefiero los cuadernos de notas del crítico a sus tratados. (mi traducción)

⁸¹ Para tener un juicio sobre una cosa, hay que vivirla y amarla. (mi traducción)

⁸² El poema que tienen delante tiene noventa y nueve líneas, y si el tiempo lo permite, repasaremos cada una de ellas. Puede parecer, y de hecho ser, tedioso; pero al hacerlo tenemos una mejor oportunidad de aprender algo sobre su autor, así como sobre la estrategia de un poema lírico en general. (...) Espero que al final de esta sesión ustedes desarrollen el mismo sentimiento hacia este poema que el que lo impulsó a la existencia - uno de amor. (mi traducción)

personalidad, puesto que en el caso de Brodsky, esta “self- appropriation involves the immense anxieties of indebtedness”⁸³. (Bloom, 1997: 7)

Así lo manifiesta explícitamente Brodsky en *To Please a Shadow*:

As I write these notes, I notice the first person singular popping its ugly head up with alarming frequency. But man is what he reads; in other words, spotting this pronoun, I detect Auden more than anybody else: the aberration simply reflects the proportion of my reading of this poet. Old dogs, of course, won't learn new tricks; dog owners, though, end up resembling their dogs. Critics, and especially biographers, of writers with a distinctive style often adopt, however unconsciously, their subjects' mode of expression. To put it simply, one is changed by what one loves, sometimes to the point of losing one's entire identity. I am not trying to say that this is what happened to me; all I seek to suggest is that these otherwise tawdry I's and me's are, in their own turn, forms of indirect speech whose object is Auden⁸⁴. (Brodsky, 1986: 365)

En esta operación, puede verse algo similar a lo que hace Shklovski en la “shklovskiana biografía poética” de Mayakovski *О Маяковском* (1940) donde principalmente utiliza su aproximación a Mayakovski como una estrategia para presentar su propia poética o percepción estética del mundo:

Это не мемуары про меня, и если я здесь занимаю много места, то потому, что о себе больше помнишь. Приходится писать. У меня была своя теория, свое окно в мир, как говорил Бодуэн де Куртенэ. Я считал, что искусство – это не способ мышления, а способ восстановления осязательности мира, что форма искусства меняется для того, чтобы сохранилась осязательность жизни⁸⁵. (Шкловский, 2009: 103)

En cierta forma, a partir de estas apropiaciones es posible seguir la opinión de Bloom

⁸³ la autoapropiación implica las inmensas ansiedades del endeudamiento. (mi traducción)

⁸⁴ Mientras escribo estas notas, me doy cuenta de que la primera persona singular asoma su fea cabeza con una frecuencia alarmante. Pero el hombre es lo que lee; en otras palabras, al detectar este pronombre, detecto a Auden más que a nadie: la aberración simplemente refleja la proporción de mi lectura de este poeta. Los perros viejos, por supuesto, no aprenderán trucos nuevos; sin embargo, los dueños de perros terminan pareciéndose a sus perros. Los críticos, y especialmente los biógrafos, de escritores con un estilo distintivo adoptan a menudo, aunque sea inconscientemente, el modo de expresión de sus sujetos. En pocas palabras, uno cambia por lo que ama, a veces hasta el punto de perder toda su identidad. No estoy tratando de decir que esto es lo que me pasó a mí; todo lo que intento sugerir es que estos *I's* y *me's*, por lo demás de mal gusto, son, a su vez, formas de discurso indirecto cuyo objeto es Auden. (mi traducción)

⁸⁵ Esto no es un libro de memorias sobre mí, y si ocupo mucho espacio aquí, es porque se recuerda más desde uno mismo. Tengo que escribir. Tenía mi propia teoría, mi propia ventana al mundo, como dijo Baudouin de Courtenay. Pensaba que el arte no era una forma de pensar, sino una forma de restaurar el sentido de la paz, que el arte está cambiando para preservar el sentido de la vida. (mi traducción)

acerca de que “really strong poets can read only themselves”⁸⁶. (Bloom, 1997:19)

Brodsky comienza su ensayo sobre Auden justificando su pasaje al inglés como una elección hecha como “the best way to get near him, to work on his terms, to be judged, if not by his code of conscience, then by whatever it is in the English language that made this code of conscience possible”⁸⁷. (Brodsky, 1986: 357)

Nuevamente aquí hay un cruce con Tsvetáieva. En su ya citado ensayo *Footnote to a Poem* (1981) sobre el poema *Новогоднее* (1927) (Carta de año Nuevo) que Tsvietáieva dedica a la muerte de Rilke, Brodsky interpreta el poema como una especie de “lyrical monologue” “a confession”. Con Rilke, dice Brodsky: “Paradoxical and blasphemous as it may seem, in the dead Rilke Tsvetaeva found what every poet seeks: se supreme listener”⁸⁸. (Brodsky, 1986: 199)

Paralelamente, es posible decir, que con Auden, Brodsky encontró a su “supreme listener” como perfecto “addressee” (destinatario) o un “alter ego”: “The best answer to the question “Whom do you write for?” was given by Igor Stravinsky: “For myself and for a hypothetical alter ego”. Consciously or unconsciously, every poet in the course of his career engages in a search for an ideal reader, for that alter ego, since a poet seeks not recognition but understanding”⁸⁹. (Brodsky, 1986: 199)

En cierta forma esta situación de aislamiento en el lenguaje, determina la necesidad de un cómplice, como escribía Tsvetáieva o un confesor. Como técnica de composición claramente este destinatario es un procedimiento que hace a la orientación del poema, no obstante, como reconoce Brodsky: “the situation oftentimes ends with the reader becoming the author’s projection, which scarcely coincides with any living creature at all”⁹⁰. (Brodsky, 1986: 200) Así como Rilke eligió como destinatarios a los ángeles en sus *Duinner Elegien* (Elegías de Duino) (1923) y Tsvetáieva a Rilke; Brodsky eligió a Auden.

⁸⁶ los poetas realmente fuertes sólo pueden leerse a sí mismos. (mi traducción)

⁸⁷ la mejor manera de acercarse a él, de trabajar en sus términos, de ser juzgado, si no por su código de conciencia, entonces por lo que sea que hay en el idioma inglés que hizo posible este código de conciencia. (mi traducción)

⁸⁸ Por paradójico y blasfemo que parezca, en el muerto Rilke, Tsvetaeva encontró lo que todo poeta busca: se oyente supremo. (mi traducción)

⁸⁹ La mejor respuesta a la pregunta “¿Para quién escribes?” fue dada por Igor Stravinsky: “Para mí y para un hipotético alter ego”. Consciente o inconscientemente, cada poeta en el curso de su carrera se dedica a la búsqueda de un lector ideal, para ese alter ego, ya que un poeta no busca el reconocimiento sino la comprensión. (mi traducción)

⁹⁰ la situación a menudo termina con el lector convirtiéndose en la proyección del autor que apenas coincide con ninguna criatura viviente en absoluto. (mi traducción)

Si se piensa en la teoría de Bloom, Brodsky podría estar desarrollando en esta relación con la influencia de Auden: ‘the complex imposture of the positive apophrades’⁹¹ en la que los muertos regresan, “but they return in our colors, and speaking in our voices, at least in part, at least in moments, moments that testify to our persistence, and not to their own”⁹². (Bloom 1997: 141). En el caso de Brodsky, esa persistencia estaría explicada en los ensayos-homenaje en *Less Than One y On Grief and Reason* dedicados a sus influencias y, sobre todo, se encuentra presente en su poesía, mediante intertextualidades como una forma de diálogo, o monólogo lírico como escribía sobre Tsvietáieva. No obstante, como Brodsky mismo ironiza en el ensayo sobre la obra de Eugenio Montale que a propósito lleva el nombre de *In the Shadow of Dante* (1977): “A significant part, therefore, of every poet’s endeavor involves polemics with these shadows whose hot and cold breath he senses on his neck, or is led to sense by the industry of literary criticism”⁹³. (Brodsky, 1986: 95)

En esta comunicación ciertamente habría en Brodsky una necesidad de pagar tributo o complacer, de ahí el título del ensayo sobre Auden: *To Please a Shadow*. No obstante, parece existir esa sensación de angustia de las influencias de la que habla Bloom. David Bethea (Bethea, 1998) por ejemplo afirma, refiriéndose a Brodsky, que “No other Russian poet of the post-Stalinist era is a better candidate for the Bloomian flu”⁹⁴. (Bethea 1998: 122) Como Brodsky escribió en *Uncommon Visage* (1987) al referirse a sus influencias más fuertes (Mandelstam, Tsvietáieva, Frost, Ajmátova y Auden) como “sombras” angustiantes: “These shades disturb me constantly; they are disturbing me today as well. In any case, they do not spur one to eloquence. In my better moments, I deem myself their sum total, though invariably inferior to any one of them individually. For it is not possible to better them on the page; nor is it possible to better them in actual life”⁹⁵. (Brodsky, 1995: 45)

En esta declaración durante la entrega del Nobel, Brodsky reconoce su voz

⁹¹ la compleja impostura de las apofrades positiva. (mi traducción)

⁹² pero vuelven en nuestros colores, y hablando en nuestras voces, al menos en parte, al menos en momentos, momentos que dan testimonio de nuestra persistencia, y no de la suya propia. (mi traducción)

⁹³ Una parte significativa, por lo tanto, de todo esfuerzo del poeta implica polémicas con estas sombras cuyo aliento caliente y frío siente en su cuello, o a esto es llevado a creer por la industria de la crítica literaria. (mi traducción)

⁹⁴ Ningún otro poeta ruso de la era post-estalinista es un mejor candidato para la gripe Bloomiana. (mi traducción)

⁹⁵ Estas sombras me perturban constantemente; y me están perturbando hoy también. En cualquier caso, no incitan a la elocuencia. En mis mejores momentos, me considero su suma total, aunque invariablemente inferior a cualquiera de ellos individualmente. Porque no es posible superarlos en la página; tampoco es posible superarlos en la vida real. (mi traducción)

poética como una metonimia constante dentro de la suma de estas otras voces, influencias angustiantes, en términos de Bloom. Sin embargo, Brodsky asimila esas voces dentro de la suya, manteniendo la autonomía. Esta verdadera “anxiety of influence” es entonces, a la vez, ansiedad de separación y de duelo.

En vida la breve relación entre Brodsky y Auden, estuvo en parte signada por la incomunicación, nunca hubo verdadera simetría entre ambos. Cuando se conocieron por primera vez Auden era entonces 33 años mayor, sin embargo Brodsky lo había sentido siempre como un contemporáneo. Tristemente las habilidades para comunicarse en inglés demostraron ser muy limitadas en esa soñada reunión que Brodsky tuvo con Auden en Viena apenas un día después de su deportación, donde la conversación estuvo enteramente a cargo del poeta inglés. Brodsky más tarde recordaría que sus habilidades en ese entonces se hallaban en un “embryonic state” (estado embrionario). Loseff resume de la siguiente manera las dificultades de comunicación entre ambos poetas durante ese primer y único encuentro en 1972 (Auden fallecería un año después): “We have to give Auden’s intuition its due: he sensed something in this Young poet who wrote in a language he could not understand; Auden liked him and tried to help him through his first days in a strange place. But this was hardly a meeting of equals. Auden had no idea what lay behind Brodsky’s verse; Brodsky did not know enough English to explain”⁹⁶. (Loseff, 2011: 171)

Brodsky creía que la influencia de un poeta se extendía por una generación o dos. En una entrevista con Salomon Volkov, Brodsky así recordaría ese momento de iluminación producto del encuentro con la poesía de Auden:

Beginning in about 1964 I would read Auden when I came across him, deciphering him line by line. At some point in the late 1960’s I was already beginning to understand things. I couldn’t help but understand him – not so much his poetics as his metrics. That is, this is what poetics are. What in Russia is called a dolnik, or accentual verse – disciplined and very well organized. With a marvelous internal caesura, in a hexametrical manner. And this aftertaste of irony... This ironical element is more the achievement of the English language

⁹⁶ Hay que dar a la intuición de Auden su crédito: sintió algo en este joven poeta que escribió en un idioma que no entendía; a Auden le gustó y trató de ayudarlo en sus primeros días en un lugar extraño. Pero esto no fue una reunión de iguales. Auden no tenía idea de lo que había detrás del verso de Brodsky; Brodsky no sabía suficiente inglés para explicarlo. (mi traducción)

than of Auden. That whole English technique of understatement⁹⁷. (Volkov, 1998: 129)

Auden fue para Brodsky no solo un modelo o un padre literario, según lo explica Loseff, “the very hand of the providence”⁹⁸ (Loseff, 2011: 171) “During those weeks in Austria he looked after my affairs with the diligence of a good mother hen”⁹⁹ escribió al respecto Brodsky:

To begin with, telegrams and other mail inexplicably began to arrive for me "c/o W. H. Auden." Then he wrote to the Academy of American Poets requesting that they provide me with some financial support. This was how I got my first American money-\$1,000 to be precise-and it lasted me all the way to my first payday at the University of Michigan. He'd recommend me to his agent, instruct me on whom to meet and whom to avoid, introduce me to friends, shield me from journalists, and speak ruefully about having given up his Hat on St. Mark's Place-as though I were planning to settle in his New York¹⁰⁰. (Brodsky, 1986: 377-378)

Brodsky, en contraposición a lo que plantea Bloom, no realiza una mera imitación de la obra de Auden, Tsvietáieva o Mandelstam antes bien como prueban sus ensayos el regreso de estos autores se produce por la persistencia de Brodsky en la relectura de sus obras no ya como “shades” sino “sources of light: lamps? stars?”¹⁰¹ (Brodsky, 1995: 45) sin invención como un recordatorio de la reserva moral que la literatura constituye en el servicio de lo Brodsky retomando a Mandelstam consideraba la civilización.

Esta idea de civilización en Brodsky no es sólo el canon de literatura universal, sino una forma de traducción y transmisión de la memoria. Asimismo es

⁹⁷ A partir de 1964 leí a Auden cuando me lo encontré, descifrándolo línea por línea. En algún momento a finales de los años 60 ya estaba empezando a entender las cosas. No pude evitar entenderlo, no tanto por su poética como por su métrica. Es decir, esto es lo que es la poética. Lo que en Rusia se llama un dolnik, o verso acentual - disciplinado y muy bien organizado. Con una maravillosa cesura interna, en forma de hexámetro. Y este regusto de ironía... Este elemento irónico es más el logro de la lengua inglesa que de Auden. Toda esa técnica inglesa de discreción. (mi traducción)

⁹⁸ la mismísima mano de la providencia. (mi traducción)

⁹⁹ Durante esas semanas en Austria se ocupó de mis asuntos con la diligencia de una buena madre gallina. (mi traducción)

¹⁰⁰ Para empezar, los telegramas y otros correos comenzaron a llegar inexplicablemente para mí "c/o W. H. Auden." Luego escribió a la Academia de Poetas Americanos solicitando que me dieran algún apoyo financiero. Así fue como conseguí mi primer dinero estadounidense -\$1.000 para ser precisos- y me duró todo el camino hasta mi primer día de pago en la Universidad de Michigan. Me recomendó a su agente, me instruyó sobre con quién reunirme y a quién evitar, me presentó amigos, me protegía de los periodistas y hablaba con tristeza de haber dejado su sombrero en St. Mark's Place-como si estuviera planeando instalarme en su Nueva York. (mi traducción)

¹⁰¹ sombras, fuentes de luz: lámparas? estrellas? (mi traducción)

una especie de animal extinto, como dice en *Less than One* “a giant mollusk called civilization. Which ceased to exist”¹⁰² (Brodsky, 1986: 32), una insistencia cuya presión en el lenguaje nunca deja de resonar. En sí el sueño de los occidentalistas que idealizaron la Rusia¹⁰³ europea de Pedro I; la Petersburgo, capital extranjera en su propia tierra; en parte el universalismo de Dostoievski, que para la generación de Brodsky había estallado en mil pedazos dejando solo ruinas. En *Less than One* Brodsky lo sintetiza en una imagen que tiene todas las características de esas imágenes dialécticas benjaminianas:

Those magnificent pockmarked façades behind which among old pianos, worn-out rugs, dusty paintings in heavy bronze frames, leftovers of furniture (chairs least of all) consumed by the iron stoves during the siege-a faint life was beginning to glimmer. And I remember, as I passed these façades on my way to school, being completely absorbed in imagining what was going on in those rooms with the old, billowy wallpaper. I must say that from these facades and porticoes--classical, modern, eclectic, with their columns, pilasters, and plastered heads of mythic animals or people-from their ornaments and caryatids holding up the balconies, from the torsos in the niches of their entrances, I have learned more about the history of our world than I subsequently have from any book. Greece, Rome, Egypt all of them were there, and all were chipped by artillery shells during the bombardments. And from the gray, reflecting river flowing down to the Baltic, with an occasional tugboat in the midst of it struggling against the current, I have learned more about infinity and stoicism than from mathematics and Zeno¹⁰⁴. (Brodsky, 1986: 4, 5)

¹⁰² un molusco gigante llamado civilización. Que dejó de existir. (mi traducción)

¹⁰³ Escribe Brodsky en *Less than One*: “This country, with its magnificently inflected language capable of expressing the subtlest nuances of the human psyche, with an incredible ethical sensitivity (a good result of its otherwise tragic history), had all the makings of a cultural, spiritual paradise, a real vessel of civilization. Instead, it became a crab hell, with a shabby materialist dogma and pathetic consumerist gropings.” (Brodsky, 1986: 26) Este país, con su lenguaje de inflexión magnífica, capaz de expresar los matices más sutiles de la psique humana, con una sensibilidad ética increíble (un buen resultado de su historia, por lo demás trágica), tenía todas las características de un paraíso cultural y espiritual, una verdadera barca de civilización. En cambio, se convirtió en un infierno, con un dogma materialista destartalado y patéticas tentativas consumistas. (mi traducción)

¹⁰⁴ Aquellas magníficas fachadas de viruta detrás de las cuales, entre viejos pianos, alfombras desgastadas, pinturas polvorientas en pesados marcos de bronce, restos de muebles (sobre todo sillas) consumidos por las estufas de hierro durante el asedio, una tenue vida empezaba a brillar. Y recuerdo, mientras pasaba por estas fachadas de camino a la escuela, estando completamente absorto en imaginar lo que estaba pasando en esas habitaciones con el viejo y ondulado papel pintado. Debo decir que de estas fachadas y pórticos -clásicos, modernos, eclécticos, con sus columnas, pilastras y cabezas de animales o personas míticas enyesadas-, de sus ornamentos y cariátides que sostienen los balcones, de los torsos en los nichos de sus entradas, he aprendido más acerca de la historia de nuestro mundo de lo que he aprendido posteriormente de cualquier libro. Grecia, Roma, Egipto, todos ellos estaban allí, y todos fueron astillados con proyectiles de artillería durante los bombardeos. Y desde el río gris, que refleja el río que fluye hacia el Báltico, con un remolcador ocasional en medio de él luchando contra la corriente, he aprendido más sobre el infinito y el estoicismo que de las matemáticas y Zeno. (mi traducción)

La idea de civilización es en cierta forma el clasicismo reinventado por el poeta errante, como Mandelstam, que según Brodsky una vez fue un “little Jewish boy with a heart full of Russian iambic pentameters”¹⁰⁵. (Brodsky, 1986: 132).

Brodsky está ligado a través de sus lecturas a una particular “nostalgia de la cultura mundial” en términos de Mandelstam que caracterizó a la poesía disidente de Leningrado a lo largo del período soviético, ofreciendo el sueño de una comunidad transhistórica cosmopolita alternativa donde el poeta no se sintiera claustrofóbico ni confinado.

Nobody knew literature and history better than these people, nobody could write in Russian better than they, nobody despised our times more profoundly. For these characters civilization meant more than daily bread and a nightly hug. This wasn't, as it might seem, another lost generation. This was the only generation of Russians that had found itself, for whom Giotto and Mandelstam were more imperative than their own personal destinies. Poorly dressed but somehow still elegant, shuffled by the dumb hands of their immediate masters, running like rabbits from the ubiquitous state hounds and the even more ubiquitous foxes, broken, growing old, they still retained their love for the nonexistent (or existing only in their balding heads) thing called "civilization"¹⁰⁶. (Brodsky, 1986: 29)

Esta atmósfera de nostalgia aquí funciona como un dispositivo de apropiación, es decir, Mandelstam nunca quiso reconstruir esta cultura mundial, solo evocarla. Para Brodsky, la lengua poética, duplicada en su caso en constante traducción, era un dispositivo mnemotécnico de supervivencia, la preservación de un espacio alternativo de memoria cultural.

A principios de siglo, la búsqueda del clasicismo perdido era notablemente prominente entre los escritores y filósofos modernistas, muchos de los cuales provenían de trasfondos judíos asimilados en países muy alejados de la civilización

¹⁰⁵ pequeño niño judío con un corazón lleno de pentámetros yámbicos rusos. (mi traducción)

¹⁰⁶ Nadie conocía mejor la literatura y la historia que esta gente, nadie podía escribir en ruso mejor que ellos, nadie despreciaba más profundamente nuestro tiempo. Para estos personajes la civilización significaba más que el pan de cada día y un abrazo nocturno. Esta no era, como podría parecer, otra generación perdida. Esta era la única generación de rusos que se había encontrado a sí misma, para la cual Giotto y Mandelstam eran más imperativos que sus propios destinos personales. Mal vestidos pero de alguna manera todavía elegantes, arrastrados por las manos tontas de sus amos inmediatos, corriendo como conejos de los ubicuos sabuesos del estado y de los aún más ubicuos zorros, rotos, envejeciendo, todavía conservaban su amor por esa cosa inexistente (o que sólo existía en sus calvas cabezas) llamada "civilización". (mi traducción)

clasicista misma. Es como si la única nostalgia que experimentaron fuera metafórica, para el hogar que ellos y sus compatriotas nunca tuvieron realmente. El joven Georg Lukács en *Die Theorie des Romans* (1916) repite así la idea de Novalis de que la “Philosophie ist eigentlich Heimweh” “der Trieb überall zu Hause zu sein”¹⁰⁷ (Lukács 1971: 29), es decir, la nostalgia de un cierto paraíso que no puede ser reconstruido.

¹⁰⁷ “La filosofía es en realidad nostalgia de hogar” “la necesidad de estar en casa en todas partes” (mi traducción)

Capítulo 3. Literatura y Biografía:

– без отдыши – выдышусь стихом!¹

Marina Tsvietáieva

But have you been influenced by Wittgenstein, perseveres the reader.
No, not by Wittgenstein, I reply. Just by Frankenstein².

Joseph. Brodsky

Кентавр

En su discurso ante el otorgamiento del Premio Nobel publicado entre sus ensayos con el nombre de: *Uncommon Visage* (1987) Brodsky presentará su idea sobre la singularidad de la personalidad, su propia versión de individualismo a partir de un concepto que toma del poeta ruso Yevgueni Baratynski: el ser humano sea escritor o lector debe adquirir y definir su propia identidad. Esta adquisición de su propio “uncommon visage” sin imposición o prescripción es donde el significado de la existencia humana debería residir. Para Brodsky, como ya se ha planteado, el arte tiene esta función de determinar o contribuir al desarrollo libre de este sentido de individualidad.

If art teaches anything – to the artist, in the first place - it is the privateness of the human condition. Being the most ancient as well as the most literal form of private enterprise, it fosters in a man, knowingly or unwittingly, a sense of his uniqueness, of individuality, of separateness-thus turning him from a social animal into an autonomous "I"³. (Brodsky, 1995: 46)

¹ sin respirar, respiraré un poema!

² Pero, ¿ha sido influenciado por Wittgenstein, persevera el lector? No, no por Wittgenstein, respondo yo. Sólo por Frankenstein. (mi traducción)

³ Si el arte enseña algo – al artista, en primer lugar - es la privacidad de la condición humana. Siendo la forma más antigua y más literal de la empresa privada, fomenta en el hombre, consciente o inconscientemente, un sentido de su singularidad, de individualidad, de separación, convirtiéndolo así de un animal social a un "yo" autónomo. (mi traducción)

En los ensayos más personales Brodsky parece definir su “experiencia estética” casi en los mismos términos en que lo hace Jauss (Jauss, 1977) desde la teoría de la recepción. En cierta forma, en sus ensayos Brodsky parece plantear, sin ser explícito o riguroso en términos teóricos, algunos de los fundamentos de la experiencia estética en el sentido en que lo hace Jauss al introducir la dimensión comunicativa y receptiva del arte sostenida por tres operaciones: La *poiesis*, como creación, como la experiencia estética productiva fundamental; la *aisthesis*, como experiencia estética receptiva producida a través del “placer estético” de tomar conciencia, es decir: del reconocimiento como cognición sensorial en contraste con la prioridad otorgada a la cognición por conceptos y finalmente la *catharsis*, como la experiencia estética comunicativa, a través del empleo práctico de las artes para las funciones sociales de expresar, inaugurar y justificar normas de acción. Aquí la *catharsis* también corresponde al objeto ideal de todo arte autónomo, que es liberar al espectador de sus intereses prácticos y conflictos de su realidad cotidiana y darle libertad estética de juicio permitiéndole un goce de sí a través del goce estético. (Jauss 1982 35; véase también Iser 1974)

El vínculo que parece estar planteando Brodsky en sus apreciaciones acerca de la experiencia estética, puede considerarse en contraposición de un carácter conceptual, es decir, la experiencia estética no es traducible en términos lógicos, sino sensibles. Existe un vínculo de carácter emocional: el lector entra en el juego de la experiencia estética a partir de sus sentimientos más que de sus razonamientos. Como se ha mostrado en su vinculación con sus influencias literarias, Brodsky se conecta a partir del asombro o admiración, incluso desde el extrañamiento. Sus consideraciones acerca de la determinación por el arte tienen mucho de instintivo o, podríamos decir también, intuitivo o inconsciente, en tanto son también formas opuestas a la racionalidad interpretativa. Es decir, al igual que es planteado por Jauss o incluso Barthes la idea central en la experiencia estética es el placer.

Asimismo, esta experiencia estética a partir del arte, genera una forma particular de percepción o se podría decir que educa la percepción. Al igual que Shklovski, (Shklovski, 1917) plateaba en sus primeros ensayos formalistas acerca de la percepción del objeto, el arte transforma la percepción del mundo y se distancia del mero reconocimiento:

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. (...) Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. (Shklovski, 2004: 59,60)

El arte, dirá Shklovski, “es la liberación del objeto del automatismo” (Shklovski, 2004: 61) y por extensión es la liberación, dirá Brodsky, de la realidad material transformada en una repetición algebraica⁴ auspiciada por el estado soviético. En la experiencia estética, dirá Brodsky, el ser humano, especialmente el ser humano reducido a la “tautología” por un estado totalitario, adquiere su identidad, o en términos de Shklovski, su singularidad: Así lo define Brodsky:

What makes art in general, and literature in particular, remarkable, what distinguishes them from life, is precisely that they abhor repetition. In everyday life you can tell the same joke thrice and, thrice getting a laugh, become the life of the party. In art this sort of conduct is called "cliche."⁵ (Brodsky, 1995: 48)

En este sentido, Brodsky, sigue a Shklovski, puesto que el arte “es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte” (Shklovski, 2004: 60) La experiencia estética a partir del arte, restituye “la sensación de vida” dirá Shklovski. En Brodsky el arte o la experiencia estética afinan la percepción y aportan una alternativa a esa identidad fracturada de la realidad cotidiana soviética donde el ser humano se constituye como “menos que uno”.

⁴ Sobre el álgebra de la Revolución decía Trotsky en Literatura y Revolución:

“Herzen ha dicho de la doctrina de Hegel que era el álgebra de la revolución. Esta definición puede aplicarse más exactamente todavía al marxismo. La dialéctica materialista de la lucha de clases es la verdadera álgebra de la revolución. En apariencia, bajo nuestros ojos reinan el caos, el diluvio, lo infome y lo ilimitado. Pero es un caos calculado y medido. Sus etapas están previstas. La regularidad de su sucesión está prevista y encerrada en fórmulas de acero. El caos elemental es el abismo tenebroso. Pero la clarividencia y la vigilancia existen en la política dirigente. La estrategia revolucionaria no es informe a la manera de una fuerza de la naturaleza; es tan perfecta como una fórmula matemática. Por primera vez en la historia vemos el álgebra de la revolución en acción. Pero estos rasgos tan importantes -claridad, realismo, poder físico del pensamiento, lógica despiadada, lucidez y firmeza de líneas- que no proceden de la aldea, sino de la industria, de la ciudad, como último término de su desarrollo espiritual, aunque constituyen los rasgos fundamentales de la revolución de Octubre, son, sin embargo, completamente extraños a los compañeros de viaje. Por eso no son más que compañeros de viaje. Y nuestro deber es decirselo, en interés de esa misma claridad de líneas y de esa lucidez que caracterizan a la revolución. (Trotsky, 1989: 71,72)

⁵ Lo que hace que el arte en general, y la literatura en particular, sean notables, lo que los distingue de la vida, es precisamente que aborrecen la repetición. En la vida cotidiana se puede contar el mismo chiste tres veces y, al reírse tres veces, convertirse en el alma de la fiesta. En el arte este tipo de conducta se llama "cliché". (mi traducción)

Para la concepción de Brodsky las enseñanzas producto de la experiencia estética de la realidad sobre la psicología individual determinan desde la infancia, incluso antes de cualquier racionalización al respecto, las elecciones éticas del sujeto. “The child is always first an aesthete”⁶ (Brodsky, 1986: 466) dirá Brodsky, y es por eso que sostenidas por el placer estético, estas elecciones condicionan el reconocimiento de los valores del bien y del mal mucho antes de que cualquier sistema de pensamiento haga su entrada en la formación del individuo. En este sentido Brodsky es un romántico a la manera de Dostoievski ya que como éste, piensa que “beauty will save the world”⁷ (Brodsky, 1995: 50). En su concepción Brodsky considerará así a la estética como madre de la ética y a la poesía, encarnación de esa belleza en palabras, como el máximo propósito de la evolución:

The purpose of evolution, believe it or not, is beauty, which survives it all and generates truth simply by being a fusion of the mental and the sensual. As it is always in the eye of the beholder, it can't be wholly embodied save in words: that's what ushers in a poem, which is as incurably semantic as it is incurably euphonic⁸. (Brodsky, 1995: 207)

Brodsky utilizará para probar esta idea: esa misma lógica de las transiciones de que hablaba Adorno en el discurrir de la prosa del ensayo. Al igual que como lo consideraba Lukács, Brodsky crea el poder de juicio de la idea a partir de sus propia articulación de recursos. Así, a través de una sucesión de analogías visuales Brodsky le dará a su argumentación su propia contundencia estética.

On the whole, every new aesthetic reality makes man's ethical reality more precise. For aesthetics is the mother of ethics. The categories of “good” and “bad” are, first and foremost, aesthetic ones, at least etymologically preceding the categories of “good” and “evil” If in ethics not “all is permitted” it is precisely because not “all is permitted” in aesthetics, because the number of colors in the spectrum is limited. The tender babe who cries and rejects the stranger who, on the contrary, reaches out of him, does so instinctively, makes an aesthetic choice, not a moral one⁹. (Brodsky, 1995: 49)

⁶ El niño es siempre primero un esteta. (mi traducción)

⁷ La belleza salvará al mundo. (mi traducción)

⁸ El propósito de la evolución, lo crean o no, es la belleza, que sobrevive a todo y genera verdad simplemente por ser una fusión de lo mental y lo sensual. Como siempre está en el ojo del espectador, no se puede encarnar completamente excepto en palabras: eso es lo que se anuncia en un poema, que es tan incurablemente semántico como eufónico. (mi traducción)

⁹ En general, cada nueva realidad estética hace que la realidad ética del hombre sea más precisa. Porque la estética es la madre de la ética. Las categorías de "bueno" y "malo" son, ante todo, estéticas,

Para Brodsky, el arte y especialmente la poesía constituyen un mejor maestro¹⁰ que la historia; puesto que ésta, en su mirada siempre retrospectiva, estará continuamente condicionada a repetirse. Especialmente si ésta es recompuesta desde la clarividencia de un Estado que dice conocer las leyes de su funcionamiento y utiliza discrecionalmente la fundamentación histórica para justificar todas sus decisiones. De esta manera, dirá Brodsky, la literatura plantea la única salida posible a esta filosofía del estado totalitario:

The philosophy of the state, its ethics – not to mention its aesthetics – are always ‘yesterday’. Language and literature are always ‘today’, and often – particularly in the case where a political system is orthodox – they may even constitute ‘tomorrow’. One of literature’s merits is precisely that it helps a person to make the time of his existence more specific to distinguish himself from the crowd of his predecessors as well as his like numbers, to avoid tautology – that is, the fate otherwise known by the honorific term “victim of history”¹¹. (Brodsky, 1995: 48)

Cada nueva experiencia estética, dirá Brodsky entonces, reforzará la experiencia personal en un sentido cada vez más privado, más individual; y si bien el gusto estético no puede constituir ninguna garantía de nada; al menos conformará, según su opinión, una forma de defensa más eficaz contra la esclavitud de cualquier sistema de pensamiento ideologizado. Concretamente para Brodsky, un hombre con gusto literario es menos susceptible de caer ante “the rhythmical incantations” (las encantaciones rítmicas) características de cualquier versión de demagogia política.

Art is a recoilless weapon, and its development is determined not by the individuality of the artist but by the dynamics and the logic of the material itself, by the previous fate of the

al menos etimológicamente anteriores a las categorías del "bien" y el "mal". Si en ética no "todo está permitido" es precisamente porque no "todo está permitido" en estética, porque el número de colores en el espectro es limitado. El tierno infante que llora y rechaza al extraño que, por el contrario, se acerca a él, lo hace instintivamente, hace una elección estética y no moral. (mi traducción)

¹⁰ Véase concretamente el ensayo *An Inmodest Proposal* (1991) y la carta/ensayo *Letter to a Presidente* (1993) dirigida al presidente de la República Checa, y hombre de letras, Václav Havel. En *On Grief and Reason*.

¹¹ La filosofía del estado, su ética -por no hablar de su estética- son siempre "ayer". La lengua y la literatura son siempre "hoy", y a menudo -sobre todo en el caso de que un sistema político sea ortodoxo- pueden incluso constituir "mañana". Uno de los méritos de la literatura es precisamente que ayuda a la persona a hacer más específico el tiempo de su existencia, a distinguirse de la multitud de sus predecesores y de sus semejantes, a evitar la tautología, es decir, el destino que se conoce con el honroso término "víctima de la historia". (mi traducción)

means that each time demand (or suggest) a qualitatively new aesthetic solution. Possessing its own genealogy, dynamics, logic, and future, art is not synonymous with, but at best parallel to, history; and the manner by which it exists is by continually generating a new aesthetic reality. That is why it is often found “ahead of progress,” ahead of history, whose main instrument is – should we not, once more improve upon Marx – precisely the cliché¹². (Brodsky, 1995: 48)

Esta apreciación es asimismo, un llamado de atención para toda literatura que se someta a los mandatos de una ideología. Así criticará en el ensayo dedicado a la excepcional prosa de Platonov: *Catastrophes in the Air* (1984) el estado calamitoso de la prosa soviética de finales de siglo XX que se ha alejado del arte para abrazar de manera reduccionista la cómoda reproducción de los valores de un sistema político. Brodsky responsabilizará al estado por este empobrecimiento de la experiencia al reducir a la literatura a una función reproductiva y falaz de la realidad:

Its ubiquitous hand felled the best, and strangled the remaining second-rate into pure mediocrity. Of more far-reaching and disastrous consequence, however, was the state-sponsored emergence of a social order whose depiction or even criticism automatically reduces literature to the level of social anthropology. Even that presumably would be bearable had the state allowed writers to use in their palette either the individual or collective memory of the preceding, i.e., abandoned, civilization: if not as a direct reference, then at least in the guise of stylistic experimentation. With that tabooed, Russian prose quickly deteriorated into the debilitated being's flattering self-portrayal. A caveman began to depict his cave; the only indication that this still was art was that, on the wall, it looked more spacious and better lit than in reality. Also, it housed more animals, as well as tractors¹³. (Brodsky, 1986: 270)

¹² El arte es un arma sin retroceso, y su desarrollo está determinado no por la individualidad del artista, sino por la dinámica y la lógica del propio material, por el destino previo de los medios que cada vez exigen (o sugieren) una solución estética cualitativamente nueva. Poseedor de su propia genealogía, dinámica, lógica y futuro, el arte no es sinónimo de historia, sino, en el mejor de los casos, paralelo a ella; y la manera en que existe es generando continuamente una nueva realidad estética. Es por eso que a menudo se encuentra "por delante del progreso", por delante de la historia, cuyo instrumento principal es - si es que no mejoramos una vez más a Marx- precisamente el cliché. (mi traducción)

¹³ Su omnipresente mano derribó a los mejores, y estranguló al resto de la segunda categoría en pura mediocridad. Sin embargo, de consecuencias más trascendentales y desastrosas fue el surgimiento de un orden social patrocinado por el Estado, cuya representación o incluso crítica reduce automáticamente la literatura al nivel de la antropología social. Incluso si el Estado permitiera a los escritores utilizar en su paleta la memoria individual o colectiva de la civilización precedente, es decir, la civilización abandonada, sería presumiblemente soportable: si no como referencia directa, al menos bajo el pretexto de la experimentación estilística. Con ese tabú, la prosa rusa se deterioró rápidamente y se convirtió en la halagadora autorretrato del ser debilitado. Un cavernícola comenzó a representar su cueva; la única indicación de que esto todavía era arte fue que, en la pared, parecía más espaciosa y

Esta clase de prosa, se lamenta Brodsky: “offers one finalities where art would have offered infinities, comfort instead of challenge, consolation instead of a verdict”¹⁴. (Brodsky, 1986: 303) De esta manera el resultado traiciona ese potencial metafísico propio de la educación estética que el arte facilita puesto que “Taking politics into consideration is therefore an oxymoron, or rather a vicious circle, for politics fills the vacuum left in people’s minds and hearts precisely by art”¹⁵. (Brodsky, 1986: 303)

Claramente, estos planteamientos son fuertemente auto-determinantes y describen la posición individualista del autor. Según Loseff, (Loseff, 2006) Brodsky es profundamente filosófico aunque anti ideológico y ciertamente pueden encontrarse en su obra en prosa ecos de varios filósofos o escuelas filosóficas. No obstante, su originalidad se destaca por sobre cualquiera de sus evidentes influencias. “There is no consistency to Brodsky’s approach to morality and ethics, no perfect match with any philosophical system”¹⁶. (Loseff, 2011: 163) Habiendo crecido en el período de auge del pensamiento existencialista Brodsky ciertamente admiraba a Kierkegaard, Dostoievski, Shestov, Kafka y Camus, aunque como reconoce Loseff, ninguno de estos autores le enseñó a ser un existencialista. En todo caso, dice Loseff, lo ayudaron a articular lo que él ya sabía por intuición: “For Brodsky as for Kierkegaard, Dostoyevsky, Nietzsche, and Camus, reality, life as such, supersedes all logic, and it demands, requires, a passionate an poetic approach”¹⁷. (Loseff, 2011: 164)

Desde el punto de vista de Brodsky, lo que sucedió en Rusia en literatura fue una “unprecedented anthropological tragedy”¹⁸ cuyo resultado neto fue “a drastic reduction of human potential”¹⁹. No obstante, la época no ha contribuido a desarrollar nada en la imaginación de los autores que han querido solo reproducir esa tragedia, ya

mejor iluminada que en la realidad. Además, albergaba más animales, así como tractores. (mi traducción)

Traducción realizada con el traductor www.DeepL.com/Translator

¹⁴ ofrece una finalidades donde el arte habría ofrecido infinitudes, comodidad en lugar de desafío, consuelo en lugar de veredicto. (mi traducción)

¹⁵ Tomar en consideración la política es, por lo tanto, un oxímoron, o más bien un círculo vicioso, ya que la política llena el vacío dejado en las mentes y los corazones precisamente por el arte. (mi traducción)

¹⁶ No hay ninguna consistencia en el enfoque de Brodsky hacia la moralidad y la ética, ninguna correspondencia perfecta con algún sistema filosófico. (mi traducción)

¹⁷ Para Brodsky como para Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche y Camus, la realidad, la vida como tal, supera toda lógica, y exige, requiere, un enfoque apasionado y poético. (mi traducción)

¹⁸ Una tragedia antropológica sin precedentes. (mi traducción)

¹⁹ Una drástica reducción del potencial humano. (mi traducción)

sea desde la literatura testimonial, o desde el realismo de lo biográfico quedándose demasiado impresionados por los eventos históricos. Sin el necesario distanciamiento, escribe Brodsky, no es posible trascender el horror de esa tragedia, ni escapar del esfuerzo didáctico que las circunstancias parece demandar al escritor:

Yet such was the magnitude of what happened in Russia in this century that all the genres available to prose were, and still are, in one way or another, shot through with this tragedy's mesmerizing presence. No matter which way one turns, one catches the Gorgon-like stare of history.

For literature, unlike its audience, this is both good and bad. The good part comes from the fact that tragedy provides a work of literature with a greater than usual substance and expands its readership by appealing to morbid curiosity. The bad part is that tragedy confines the writer's imagination very much to itself. For tragedy is essentially a didactic enterprise and as such it's stylistically limiting. Personal, let alone national, drama reduces, indeed negates, a writer's ability to achieve the aesthetic detachment imperative for a lasting work of art. The gravity of the matter simply cancels the desire for stylistic endeavour. Narrating a tale of mass extermination, one's not terribly keen to unleash the stream of consciousness; and rightly so. However attractive such discretion is, one's soul profits from it more than does one's paper²⁰. (Brodsky, 1986: 271)

Es a partir de estas tomas de posición que debería plantearse la relación entre biografía y literatura.

Teniendo en cuenta este posicionamiento, resulta característico en la obra de Brodsky, como ya se ha mostrado, el distanciamiento que el autor plantea con respecto a su propia biografía. Incluso en sus ensayos sobre otros poetas, una y otra vez, Brodsky planteará esta distancia entre la obra y la vida tratando de borrar toda determinación o interpretación biografista en el análisis.

²⁰ Sin embargo, la magnitud de lo que ocurrió en Rusia en este siglo fue tal que todos los géneros disponibles para la prosa fueron, y siguen siéndolo, de una manera u otra, afectados por la presencia hipnotizadora de esta tragedia. No importa hacia dónde se gire, uno atrapa la mirada de la historia como la de una Gorgona.

Para la literatura, a diferencia de su público, esto es bueno y malo. Lo bueno es que la tragedia proporciona a una obra literaria una sustancia mayor de lo habitual y amplía su audiencia apelando a la curiosidad morbosa. Lo malo es que la tragedia confina la imaginación del escritor a sí mismo. Porque la tragedia es esencialmente una empresa didáctica y como tal es estilísticamente limitante. El drama personal, y mucho menos nacional, reduce, y de hecho niega, la capacidad de un escritor para lograr el imperativo del distanciamiento estético para una obra de arte duradera. La gravedad de la materia simplemente cancela el deseo de esfuerzo estilístico. Narrando una historia de exterminio masivo, uno no está muy interesado en desatar el flujo de la conciencia; y con razón. Por muy atractiva que sea esa discreción, el alma se beneficia más de ella que el papel. (mi traducción)

Por otra parte, siguiendo a Tomashevski, lo que resulta importante en la lectura de esta conexión o desconexión entre literatura y biografía en los ensayos autobiográficos de Brodsky es rescatar la “funcionalidad literaria” de esta utilización particular del material biográfico, es decir su aprovechamiento literario.

En este aspecto, en principio esto resulta complejo puesto que a diferencia de otros “autores con biografía” que construyen en términos de Tomashevski “su leyenda biográfica ideal”, Brodsky construye un relato empobrecido en la experiencia anticlimática de su vida en la Unión Soviética. En este sentido parece responder a los imperativos de la nueva crítica y a los dictámenes del propio Barthes en *Crítica y Verdad* (1966) al proclamar: “no hay ya poetas ni novelistas: no hay más que una escritura” (Barthes, 1972: 47). Asimismo, como escribió irónicamente Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) “escribir sobre sí mismo puede parecer una idea pretenciosa; pero es también una idea simple: simple como una idea de suicidio” (Barthes, 1992: 70). En este mismo sentido, Brodsky dirá en su ensayo sobre la obra de Mandlshtam: “A work of art is always meant to outlast its maker. Paraphrasing the philosopher, one could say that writing poetry, too, is an exercise in dying. But apart from pure linguistic necessity, what makes one write is not so much a concern for one's perishable flesh as the urge to spare certain things of one's world--of one's personal civilization--one's own non-semantic continuum”²¹. (Brodsky, 1986: 123)

Según Barthes entonces sólo se puede escribir sobre uno mismo novelando en el origen no un autor sino un fantasma, no un sujeto sino sus restos, o, en todo caso, un sujeto diseminado “como las cenizas que se arrojan al viento” (Barthes, 1997: 15).

Brodsky constantemente se referirá en sus ensayos a su yo soviético como un otro distante fragmentario al referirse a “my previous Russian incarnation”²² (Brodsky, 1995: 24, 211, 270, 466)

Brodsky parece así novelar, fantasear un imaginario que figure no las consistencias, sino las insistencias de un deseo, un gusto, una inflexión singular. Traza, así, no una biografía sino un conjunto de biografemas múltiples, detalles, o fragmentos que disemina:

²¹ Una obra de arte siempre está destinada a durar más que su creador. Parafraseando al filósofo, se podría decir que escribir poesía también es un ejercicio de morir. Pero aparte de la pura necesidad lingüística, lo que hace que uno escriba no es tanto una preocupación por la propia carne percedera como la necesidad de salvar ciertas cosas del mundo de uno mismo, de su civilización personal, de su propio continuo no semántico. (mi traducción)

²² mi anterior encarnación rusa (mi traducción)

People are what we remember about them. What we call life is in the end a patchwork of someone else's recollections. With death, it gets unstitched, and one ends up with random, disjointed fragments. With shards or, if you will, with snapshots. Filled with their unbearable laughter or equally unbearable smiles. Which are unbearable because they are onedimensional. I should know; after all, I am a photographer's son. And I may even go as far as suggesting a link between picture taking and verse writing-well, insofar as the fragments are black-and-white. Or insofar as writing means retention. Yet one can't pretend that what one beholds goes beyond its blank reverse side. Also, once one realizes how much somebody's life is a hostage of one's own memory, one balks at the jaws of the past tense. Apart from anything, it's too much like talking behind somebody's back, or like belonging to some virtuous, triumphant majority. One's heart should try to be more honest-if it can't be smarter-than one's grammar. Or else one should keep a journal whose entries, simply by definition, would keep that tense at bay²³. (Brodsky, 1995: 480)

Como se ha destacado, los ensayos autobiográficos de Brodsky relativizan toda singularidad en el recuerdo como recolección de los momentos significativos del pasado. Así en *Less than One* (1976) escribirá Brodsky: "I remember rather little of my life and what I do remember is of small consequence. Most of the thoughts I now recall as having been interesting to me owe their significance to the time when they occurred. If any do not, they have no doubt been expressed much better by someone else"²⁴. (Brodsky, 1986: 3)

En el caso de Brodsky, sus ensayos autobiográficos se apoyan en los giros de una lengua extranjera. Desde el principio, Brodsky desafía la idea de la biografía convencional. Busca una temporalidad diferente y una lógica que no se ajuste a la cronología del calendario ni a las narrativas convencionales del desarrollo.

²³ La gente es lo que recordamos de ellos. Lo que llamamos vida es, al final, un mosaico de recuerdos de otra persona. Con la muerte, se destiñe, y uno termina con fragmentos aleatorios y desarticulados. Con fragmentos o, si se quiere, con instantáneas. Llenos de sus risas insoportables o igualmente insoportables sonrisas. Que son insoportables porque son unidimensionales. Yo debería saberlo; después de todo, soy el hijo de un fotógrafo. Y puedo incluso llegar a sugerir un vínculo entre la toma de fotografías y la escritura de versos -bien, en la medida en que los fragmentos son en blanco y negro. O en la medida en que escribir significa retener. Sin embargo, no se puede pretender que lo que se contempla vaya más allá de su reverso en blanco. Además, una vez que uno se da cuenta de cómo la mayoría de la vida de alguien es rehén de su propia memoria, uno se resiste a las mandíbulas del tiempo pasado. Aparte de todo, es demasiado parecido a hablar a espaldas de alguien, o a pertenecer a una mayoría virtuosa y triunfante. El corazón debe tratar de ser más honesto -si no puede ser más inteligente- que la gramática. O bien, uno debería llevar un diario cuyas anotaciones, simplemente por definición, mantendrían ese tiempo a raya. (mi traducción)

²⁴ Recuerdo muy poco de mi vida y lo que recuerdo es de poca importancia. La mayoría de los pensamientos que ahora recuerdo como interesantes para mí deben su significado al momento en que ocurrieron. Si alguno de ellos no lo hace, sin duda ha sido expresado mucho mejor por otra persona. (mi traducción)

El “arte del distanciamiento” en este sentido se convirtió en un arte disidente; en el contexto artístico soviético de los años sesenta, el distanciamiento representaba una resistencia a la soviétización. La consigna marxista “existence conditions consciousness”²⁵ dio forma a varias generaciones de disidentes soviéticos de la alienación; sin embargo, el fantasma de esa existencia material soviética que Brodsky exorciza ritualmente de su poética deja sus huellas a lo largo de su obra en forma de resto.

Brodsky entonces en ese proceso de distanciarse de su realidad material busca refutar la máxima marxista que por esa época era repetida con la insistencia de un mantra al decir, que esta conciencia, en su situación y la de su generación fue solamente real “as long as it takes consciousness to acquire the art of estrangement”²⁶ a partir de ahí es posible que esta tanto “condition and ignore existence”²⁷ (Brodsky, 1986: 3); o incluso como escribió Shklovski en una carta a Borís Eichenbaum: “Что же касается бытия, то оно действительно определяет сознание. А в искусстве часто противопоставляется ему”²⁸. (Шкловский, 1926: 103).

Al igual que en Shklovski, entonces, este arte del extrañamiento es un procedimiento estilístico que sirve a la técnica compositiva al mismo tiempo que genera en la dicción un distanciamiento irónico; una forma de disidencia irreverente.

En concreto, en Brodsky, es en parte una forma de saltar fuera de la dialéctica de la confrontación, en el simple no reconocimiento de los parámetros de discusión con el discurso autoritario. Por otra parte, en la elección de una segunda lengua, este distanciamiento no solo que vuelve más pronunciado, sino que configura la contraposición necesaria en la reconstrucción de la identidad bajo otro código de conciencia.

So I am writing all this not in order to set the record straight (there is no such record, and even if there is, it is an insignificant one and thus not yet distorted), but mostly for the usual reason why a writer writes-to give or to get a boost from the language, this time from a foreign one. The little I remember becomes even more diminished by being recollected in

²⁵ la existencia condiona la conciencia. (mi traducción)

²⁶ tanto tiempo como sea necesario para que la conciencia adquiriera el arte del distanciamiento. (mi traducción)

²⁷ condicione e ignore la existencia. (mi traducción)

²⁸ En cuanto al ser, realmente define la conciencia. Y en el arte, a menudo se le contrapone. (mi traducción)

English²⁹. (Brodsky, 1986: 3,4)

Para Brodsky, la biografía del escritor “is in the twists of language”³⁰ (Brodsky, 1986: 3) lo que es decir en el distanciamiento o torsión del sentido a partir de la ironía. En esta definición hay asimismo una coincidencia con Shklovski puesto que como marca el autor en sus memorias: la biografía es el “Нить Ариадны” (hilo de Ariadna) como el hilo rector en el relato, capaz de volver y desentrañar el laberinto de giros y desviaciones. (Шкловский, 1926: 67)

En Brodsky esos giros y desviaciones se vuelven mucho más ostensibles en la utilización de una segunda lengua. En concreto en la obra de Brodsky, especialmente en su poesía demuestra una intrincada sofisticación en los juegos lingüísticos en conjunción con sus procedimientos desplegados en sus ejercicios de auto-traducción.

En cierta forma, como ya se ha demostrado, Brodsky realiza una traducción de su universo poético y por extensión de una versión de sí mismo al inglés.

En este sentido, su particular enfoque es una constante búsqueda de equivalencia intercultural y la traducción es considerada como un “vehicle of civilization”³¹. Esta apreciación está fuertemente arraigada en la tradición rusa desde que A. S. Pushkin en 1830 considerara a los traductores como “почтовые лошади просветления”³² (literalmente “caballos postales de la Ilustración o Iluminismo” entendido como sinónimo de civilización). Así lo expresa Brodsky en el ensayo sobre Mandelshtam, *The Child of Civilization* (1977):

Civilization is the sum total of different cultures animated by a common spiritual numerator, and its main vehicle—speaking both metaphorically and literally – is translation. The wandering of a Greek portico into the latitude of tundra is a translation.³³ (Brodsky, 1986: 139)

²⁹ Así que escribo todo esto no para aclarar las cuentas (no existen tales cuentas, e incluso si existen, es insignificante y, por lo tanto, no están distorsionadas), sino sobre todo por la razón habitual por la que un escritor escribe: para dar o para obtener un impulso de la lengua, esta vez de una extranjera. Lo poco que recuerdo se reduce aún más al ser recordado en inglés. (mi traducción)

³⁰ está en los giros del lenguaje. (mi traducción)

³¹ vehículo de la civilización. (mi traducción)

³² Esta cita se remonta a 1830 de una nota manuscrita entre los borradores del octavo capítulo de "Eugenio Onegin" y los planos de "Historia del pueblo de Goryukhin" Referencia: Пушкин, А. С. (1959-1962) *Том 6. Критика и публицистика* Собрание сочинений в 10 томах. Москва: ГИХЛ. p.321.

³³ La civilización es la suma total de las diferentes culturas animadas por un numerador espiritual común, y su principal vehículo - hablando metafórica y literalmente - es la traducción. El viaje de un pórtico griego en la latitud de la tundra es una traducción. (mi traducción)

En este aspecto, en sus ensayos Brodsky constantemente hace referencia a este cruce entre percepción, interpretación y traducción: “Poetry after all in itself is a translation; or to put it another way, poetry is one of the aspects of the psyche rendered in language”³⁴ (Brodsky, 1986: 95) escribe en su ensayo sobre Eugenio Montale *In the Shadow of Dante* (1977). Al igual que Wittgenstein, Brodsky considera que es el lenguaje la última frontera con la que es posible todo reconocimiento o identificación de lo que llamamos realidad incluso lo que Brodsky llama “the recognition of afterlife”³⁵ como una capacidad privativa del arte de ir más allá incluso de las fronteras de la vida de su propio autor:

For all our cerebral progress, we are still greatly subject to relapse into the Romantic (and, hence, Realistic as well) notion that "art imitates life." If art does anything of this kind, it undertakes to reflect those few elements of existence which transcend "life," extend it beyond its terminal point-an undertaking which is frequently mistaken for art's or the artist's own groping for immortality. In other words, art "imitates" death rather than life; i.e., it imitates that realm of which life supplies no notion : realizing its own brevity, art tries to domesticate the longest possible version of time. After all, what distinguishes art from life is the ability of the former to produce a higher degree of lyricism than is possible within any human interplay. Hence poetry's affinity with-if not the very invention of-the notion of afterlife³⁶. (Brodsky, 1986: 103-104)

Después de todo, dirá Brodsky: “language is, after all, the best available tool”³⁷ (Brodsky, 1986: 104). Esta herramienta es la que permite la “articulation of perception”³⁸ Sin embargo, considera Brodsky, existe un vínculo inmotivado entre el poeta y la lengua; en sí, podría decirse; que el poeta no sabe por qué hace lo que hace. Siendo que es el lenguaje el que determina y articula la percepción de la realidad, el

³⁴ Después de todo, la poesía en sí misma es una traducción; o dicho de otra manera, la poesía es uno de los aspectos de la psique representada en el lenguaje. (mi traducción)

³⁵ el reconocimiento de la vida después de la muerte. (mi traducción)

³⁶ A pesar de todo nuestro progreso cerebral, todavía estamos muy sujetos a una recaída en la noción romántica (y, por lo tanto, también realista) de que "el arte imita a la vida". Si el arte hace algo de este tipo, se compromete a reflejar esos pocos elementos de la existencia que trascienden la "vida", se extienden más allá de su punto final, una empresa que a menudo se confunde con el arte o con la búsqueda a tientas del propio artista por la inmortalidad. En otras palabras, el arte "imita" a la muerte en lugar de a la vida; es decir, imita ese reino del que la vida no da ninguna noción: al darse cuenta de su propia brevedad, el arte trata de domesticar la versión más larga posible del tiempo. Después de todo, lo que distingue al arte de la vida es la capacidad del primero para producir un grado de lirismo superior al que es posible dentro de cualquier interacción humana. De ahí la afinidad de la poesía con - si no la invención misma de- la noción de vida después de la muerte. (mi traducción)

³⁷ el lenguaje es, después de todo, la mejor herramienta disponible. (mi traducción)

³⁸ la articulación de la percepción (mi traducción)

trabajo del poeta con el lenguaje es como escribió en su ensayo *A Cat's Meow* (1995) “an unending exercise in uncertainty and a tremendous school for insecurity”³⁹ (Brodsky, 1995: 300) En ese sentido, es similar a explicar por qué los gatos hacen “Meow” de ahí el nombre del ensayo que aborda desde un costado metafísico el fenómeno de la creatividad artística. De acuerdo con su filosofía del lenguaje, dirá Brodsky, solamente es posible decir que en poesía esta articulación está en su más alto grado de refinamiento:

If poetry fares somewhat better in this context, it is because language is, in a manner of speaking, the inanimate's first line of information about itself released to the animate. To put it perhaps less polemically, language is a diluted aspect of matter. By manipulating it into a harmony or, for that matter, disharmony, a poet-by and large unwittingly -negotiates himself into the domain of pure matter-or, if you will, of pure time-faster than can be done in any other line of work. A poem-and above all a poem with a recurrent stanzaic design-almost inevitably develops a centrifugal force whose ever-widening radius lands the poet far beyond his initial destination⁴⁰. (Brodsky, 1995: 311)

En este complejo ensayo, quizás uno de los más metalingüísticos, es posible establecer conexiones entre muchas de sus opiniones sobre literatura, política y crítica de arte. En síntesis, lo que Brodsky expresa a través de esta exploración metafísica del lenguaje está basada en el “principio antropológico”. Una vez más aparece en ese ensayo, al igual que en su poesía la metáfora del espejo, puesto que “human beings are finite, their system of causality is linear, which is to say, self-referential”⁴¹. (Brodsky, 1986: 303):

Have you been influenced by Wittgenstein? asks the reader.
(...) Still, it would be both prudent and fruitful to admit that all our conclusions about the world outside, including those about its provenance, are but reflections, or better yet articulations, of our physical selves.

³⁹ un ejercicio interminable de incertidumbre y una tremenda escuela de inseguridad. (mi traducción)

⁴⁰ Si la poesía es algo mejor en este contexto, es porque el lenguaje es, por así decirlo, la primera línea de información sobre sí misma que se entrega al animado. Para decirlo tal vez menos polémicamente, el lenguaje es un aspecto diluido de la materia. Al manipularlo en una armonía o, para el caso, en una desarmonía, un poeta, en general, sin saberlo, se negocia a sí mismo en el dominio de la materia pura, o, si se quiere, de un tiempo puro, más rápido de lo que se puede hacer en cualquier otra línea de trabajo. Un poema -y sobre todo un poema con un diseño estrófico recurrente- desarrolla casi inevitablemente una fuerza centrífuga cuyo radio cada vez más amplio lleva al poeta mucho más allá de su destino inicial. (mi traducción)

⁴¹ los seres humanos son finitos, su sistema de causalidad es lineal, es decir, auto-referencial. (mi traducción)

For what constitutes a discovery or, more broadly, truth as such, is our recognition of it. (...) Recognition after all, is an identification of the reality within with the reality without: an admission into the inner sanctum (say, the mind), the guest should possess at least some structural characteristics similar to those of the host⁴². (Brodsky, 1995: 307)

Brodsky posiciona así el centro de su reflexión en la relación ontológica del poeta con el lenguaje puesto que como escribió en su discurso de aceptación del Nobel, el poeta:

(...) unlike anyone else always knows that what in the vernacular is called the voice of the Muse is, in reality, the dictate of language; that it's not the language that happens to be his instrument, but that he is language's means toward the continuation of its existence. Language, however, even if one imagines it as a certain animate creature (which would only be just), is not capable of ethical choice (...) The poet, I wish to repeat, is language's means for existence he is the one by whom it lives (...) The one who writes a poem writes it above all because verse writing is an extraordinary accelerator of consciousness, of thinking, of comprehending the universe. Having experienced this acceleration once one falls into dependency on this process the way others fall into dependency on drugs or alcohol. One who finds himself in this sort of dependency on language is, I suppose, what they call a poet⁴³. (Brodsky, 1995: 56-57)

“All I have is a voice/ to undo the folded lie”⁴⁴ escribió Auden en su poema sobre el inicio de la Segunda Guerra Mundial *On September 1, 1939*. Brodsky en su ensayo dedicado al análisis de este poema insistirá en la trascendencia del lenguaje poético. En cierta forma es la superioridad del arte por sobre cualquier otro sistema de pensamiento, tanto filosófico como político: “As a rule, stoicism and obstinacy in

⁴² ¿Ha sido influenciado por Wittgenstein? pregunta el lector.

(...) Sin embargo, sería prudente y fructífero admitir que todas nuestras conclusiones sobre el mundo exterior, incluidas las relativas a su procedencia, no son más que reflejos, o mejor dicho, articulaciones, de nuestro ser físico.

Porque lo que constituye un descubrimiento o, más en general, la verdad como tal, es nuestro reconocimiento de ella. (...) El reconocimiento, después de todo, es una identificación de la realidad interior con la realidad exterior: una admisión en el santuario interior (digamos, la mente), el huésped debe poseer al menos algunas características estructurales similares a las del anfitrión. (mi traducción)

⁴³ a diferencia de cualquier otro siempre sabe que lo que en la lengua vernácula se llama la voz de la musa es, en realidad, el dictado de la lengua; que no es la lengua lo que resulta ser su instrumento, sino que es el medio de la lengua para la continuación de su existencia. El poeta, repito, es el medio de existencia del lenguaje, él es el que lo hace vivir (...) El que escribe un poema lo escribe sobre todo porque la escritura de versos es un extraordinario acelerador de la conciencia, del pensamiento, de la comprensión del universo. Habiendo experimentado esta aceleración una vez que uno cae en la dependencia de este proceso de la misma manera que otros caen en la dependencia de las drogas o el alcohol. Aquel que se encuentra en esta clase de dependencia del lenguaje es, supongo, lo que llaman un poeta. (mi traducción)

⁴⁴ Todo lo que tengo es una voz/ para deshacer la mentira solapada. (mi traducción)

poets are results not so much of their personal philosophies and preferences as of their experiences in prosody, which is the name of the cure”⁴⁵ (Brodsky, 1986: 351)

Sobre esta línea del poema de Auden, Brodsky citará a Stephen Spender y su análisis acerca de que esta idea de cura está asociada al “change of tonality”⁴⁶. En esta línea justamente hay un cambio en el poema de Auden, al recorrido histórico, en cierta forma narrativo del poema desde el inicio; la línea supone un cambio de entonación, más directa, “higher pitched”⁴⁷ y en este aspecto dice Brodsky, “Altitud determines attitude”⁴⁸ (Brodsky, 1986: 351) Algo similar encontrará Brodsky en cambio de tonalidad del segundo hemistiquio del último verso del poema de Rilke: *Archaischer Torsos Apollos (Torso Arcaico de Apolo)* (1918):

und brächte nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern”⁴⁹. (Rilke, 2013: 487)

Todas estas reflexiones sobre el arte también lo acercan una vez más a Tsvietáieva.

En sus ensayos Brodsky opera de manera similar a como Tsvietáieva plantea en sus diarios *Дневниковая проза* (1917-1920) la relación entre vida y obra durante la revolución, donde la corporalidad del poeta parece dar “indicios” (como biografemas) de esa realidad exterior pero nunca llega a conectar completamente. No obstante, Tsvietáieva, a diferencia de Brodsky nunca se distancia de la primera persona. Esos “Земные приметы” (*Indicios terrestres*), a los que Tsvietáieva hace referencia en sus diarios son la experiencia de la cotidianidad del cuerpo en el escenario de la Revolución. Su heroicidad y su resistencia: “*mitten drinnen*”⁵⁰ su soledad en la muchedumbre, el hambre y el desamparo “Быт, это мешок: дырявый”⁵¹:

⁴⁵ Por regla, el estoicismo y la obstinación de los poetas son el resultado no tanto de sus filosofías y preferencias personales como de sus experiencias en la prosodia, que es el nombre de la cura. (mi traducción)

⁴⁶ un cambio de tonalidad. (mi traducción)

⁴⁷ más aguda (mi traducción)

⁴⁸ La altitud determina la actitud (mi traducción)

⁴⁹ porque no hay ningún lugar, / que no pueda verte. Debes cambiar tu vida. (mi traducción)

⁵⁰ estar en el medio. (mi traducción)

⁵¹ El ser es una bolsa agujereada (mi traducción)

Стою, чуть покачиваемая тесным, совместным человеческим дыханием: взад и вперед, как волна. Грудью, боком, плечом, коленом сращенная, в лад дышу. И от этой предельной телесной сплоченности – полное ощущение потери тела. Я, это то, что движется. Тело, в столбняке – оно. Теплушка: вынужденный столбняк⁵². (Цветаева, 1997: 78-79).

Entre 1917 y 1921, Tsvietáieva residió en Moscú con sus dos hijas Alia de seis e Irina de dos en la buhardilla de un edificio en el número 6 de la calle Boris y Gleb. En lo que había sido el estudio de su esposo Serguei Efron antes de ser movilizadо por el 56 regimiento durante la Guerra Civil. Sola en la pobreza, viviría gracias a la ayuda de amigos y vecinos. Su hija Irina moriría de inanición en un hospicio para niños bolchevique en el año 20 mientras Marina permanecía al pie de la cama de Alia enferma de malaria. La dificultad de aquellos años y sus protagonistas: la cotidianeidad de la Revolución está presente en esos *indicios*. No obstante, al igual que Brodsky entendía la separación entre vida y obra, estos indicios son una realidad externa, lo netamente terrenal. Material para una biografía. En contraposición, escribe Tsvetáieva: “Но жизнь души – Алиной и моей – вырастет из моих стихов – пьес – ее тетрадок”⁵³. (Цветаева, 1997: 314).

El hecho de que Brodsky haya elegido el inglés para generar a conciencia este distanciamiento produce además un efecto de separación de su propia biografía personal y un acercamiento a su biografía literaria. Brodsky articula su estilística a través de los dos idiomas que utiliza. A través de su obra bilingüe, Brodsky problematiza irónicamente su identidad e insiste en desviar la atención de los accidentes de la biografía para centrarse en su obra. Así dirá que con respecto al poeta: “With poets, the choice of words is invariably more telling than the story line; that's why the best of them dread the thought of their biographies being written”⁵⁴. (Brodsky, 1986: 165) En sí para Brodsky: “Poet’s real biographies are like those of birds, almost identical- their real data are in the way they sound. A poet's biography is

⁵² Estoy ahí de pie, balanceándose un poco por la respiración estrecha y conjunta de los seres humanos: de un lado a otro, como una ola. Con mi pecho, costado, hombro, rodilla, en armonía con mi respiración. Y de esta última unidad corporal - una sensación de pérdida del cuerpo. Yo soy, esto que se mueve. El cuerpo, petrificado, es eso. El vagón: una petrificación forzada. (mi traducción)

⁵³ Pero la vida del alma – de Alia y mía - surgirá de mis poemas – de mis obras – de mis cuadernos. (mi traducción)

⁵⁴ En el caso de los poetas, la elección de las palabras es invariablemente más elocuente que el argumento; por eso, los mejores de ellos temen que se escriban sus biografías. (mi traducción)

in his vowels and sibilants, in his meters, rhymes, and metaphors”⁵⁵. (Brodsky, 1986: 164)

Para Brodsky la metáfora es en sí misma, toda una “composition in miniature”. Una de las metáforas más polisémicas elaboradas por el autor es la del *Centaur/Кентавр* (centauro). Este constructo surge también por efecto de la paranomasia y del principio de ensamblado de los neologismos en la combinación del ruso con el inglés. Alexandra Berlina en *Brodsky translating Brodsky – poetry in self-translation* (2014), cita como ejemplo el neologismo: “knightmare”, esta asociación de significantes: “knight” (caballero) – “mare” (yegua) que también alude a “nightmare” (pesadilla) es una monstruosa combinación entre ser humano y caballo, entre femenino y masculino que es en sí misma un centauro bilingüe y transcultural.

En su vida Brodsky solía asociar su parte rusa al género femenino y su parte inglesa, más dominante, con el género masculino. Desde el punto de vista biográfico esta metáfora es realmente productiva. En varios de sus poemas y especialmente en el ensayo *Collector’s Item* (1991) Brodsky se representa a sí mismo como un centauro.

For no matter how its author solves his dilemma, no matter what language he settles for, his very ability to choose a language makes him, in your eyes, suspect; and suspicions are what this piece is all about. Who is he, you may wonder about the author, what is he up to? Is he trying to promote himself to the status of a disembodied intelligence? If it were only you, dear reader, inquiring about the author’s identity, that would be fine. The trouble is, he wonders about his identity himself – and for the same reason. Who are you, the author asks himself in two languages, and gests startled no less than you would upon hearing his own voice muttering something that amounts to “Well, I don’t know.” A mongrel, then, ladies und gentlemen, this is a mongrel speaking. Or else a centaur ⁵⁶. (Brodsky, 1995: 150)

Asimismo, en varios de sus papeles Brodsky tenía la costumbre de garabatear y dibujarse como un centauro, pero a diferencia de la imagen mitológica tradicional

⁵⁵ Las verdaderas biografías de poetas son como las de los pájaros, casi idénticas - sus datos reales están en la forma en que suenan. La biografía de un poeta está en sus vocales y sibilantes, en sus metros, rimas y metáforas. (mi traducción)

⁵⁶ Porque no importa cómo su autor resuelva su dilema, no importa el idioma que elija, su habilidad para elegir un idioma lo hace, a sus ojos, sospechoso; y de lo que se trata esta pieza es de las sospechas. ¿Quién es, te preguntará sobre el autor, qué está tramando? ¿Intenta promocionarse a sí mismo como una inteligencia sin cuerpo? Si sólo fuera usted, querido lector, preguntando por la identidad del autor, estaría bien. El problema es que él mismo se pregunta sobre su identidad, y por la misma razón. ¿Quién eres tú?, se pregunta el autor en dos idiomas, y los gestos se sobresaltan nada menos que al oír su propia voz murmurar algo que equivale a "Bueno, no lo sé". Un mestizo, entonces, damas y caballeros, este es un mestizo hablando. O un centauro. (mi traducción)

donde la parte humana se representa a partir de la cintura, el centauro brodskiano es cabeza humana y cuerpo de caballo. La desproporción, es claro, refleja su parte rusa y su parte inglesa de manera desigual.

En el ciclo de poemas *Centaurs/Кентавры* las implicaciones de esta metáfora están desarrolladas en detalle a través de hibridaciones de sonido y significado. El ciclo, por otra parte, de cuatro poemas en ruso (*Кентавры I, II, III y IV*), gana al momento de la auto-traducción del ciclo en 1988 un poema más: *Epitaph for a Centaur*. Además, Brodsky elige alterar el orden de los dos primeros poemas: *Centaurs I* es en su versión rusa *Кентавры II* y *Centaurs II* es originalmente *Кентавры I*.

La primera cuarteta de *Centaurs I* es mucho más rica en aliteraciones que su contraparte en ruso, tal vez de ahí la necesidad de cambiar el orden.

Кентавры II

Они **выбегают** из **будущего** и, **прокричав "напрасно!"**,
точас в него возвращаются; вы слышите их чечетку⁵⁷.

Centaurs I

They **briskly bounce** out of the **future** and having cried “**Futile!**”
Immediately thud back up to its **cloud-clad Summit**⁵⁸. (Brodsky, 2000: 365)

En su traducción Brodsky claramente busca aumentar la sonoridad de los versos iniciales. El ejemplo más claro es en la sustitución de la palabra rusa “Чечётка” el nombre ruso para el “Tap dance” por la aliteración onomatopéyica “cloud-clad” que hacen las pezuñas de los caballos al trotar. Por otra parte “cloud” (nubes) y “summit” (cima) es una clara alusión mitológica al Monte Pelión en las montañas de Tesalia donde vivían los centauros. Una asociación que puede sugerir su fuga al espacio inmaterial de la poesía.

En varios de los poemas Brodsky utiliza palabras compuestas unidas por guiones, tales como el compuesto “cloud-clad summit” o construcciones metafóricas para aludir una y otra vez a esta composición doble característica del centauro

⁵⁷ “Se quedan sin futuro y, gritando “¡en vano!”, vuelven inmediatamente a eso; escuchas su claqué (tap dance)”(mi traducción)

⁵⁸ Rebotan enérgicamente del futuro y habiendo gritado: “¡En vano!”. /Inmediatamente galopan estrepitosamente de regreso a su nublada cumbre. (mi traducción)

procurando siempre marcar la desproporción entre las partes. Algunos ejemplos pueden encontrarse en *Centaurs II*:

Part ravishing beauty, part sofa, in the vernacular

o

Two-thirds a caring male, one third a race car ⁵⁹ (Brotsky, 2000: 366)

Al igual que Mandelstam, Brodsky es un “Child of Civilization” con nostalgia por esa unidad perdida de una cultura universal. Estas dos imágenes tomadas del poema *Centaurs II* son usadas por Brodsky en una carta para dar cuenta de esa continuidad:

More and more, I tend towards the idea that the literature of the States and our domestic literature (the same holds true for the languages) are no so much phenomena of opposing cultures as the extremes of the same civilization... The difference is like the difference between a sofa/ottoman and a car, but the common denominators is the same; me, for instance ⁶⁰. (Brodsky citado por Berlina, 2014: 133)

En *Centarus III* Brodsky encadena una serie de imágenes que coexisten con una doble naturaleza o función en una especie de no lugar; en una especie de tiempo continuo que asemeja a la eternidad o a la muerte:

Кентавры III

Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным
планом. Развитым торсом и конским крупом.
Либо -- простым грамматическим "был" и "буду"
в настоящем продолженном. Дать эту вещь как груду
скушных подробностей, в голой избе на курьих"
ножках. (...) ⁶¹

⁵⁹ Parte belleza deslumbrante, parte sofá, en la lengua vernácula / Dos tercios de un hombre cariñoso, un tercio de un coche de carreras. (mi traducción)

⁶⁰ Cada vez más, me inclino por la idea de que la literatura de los Estados y nuestra literatura doméstica (lo mismo ocurre con las lenguas) no son fenómenos de culturas opuestas, sino los extremos de la misma civilización... La diferencia es como la diferencia entre un sofá/ottoman y un coche, pero los denominadores comunes son los mismos; yo, por ejemplo. (mi traducción)

⁶¹ “Una cruza entre el pasado y el futuro, dado en piedra, en primer plano. Torso desarrollado y grupa de caballo. O bien, un simple "fue" gramatical y "será" en presente continuo. Dale esto como una pila de detalles aburridos, en una choza desnuda sobre patas de pollo” (mi traducción)

Centaur III

A marble-white close-up of past-cum-future hybrid,
 cast as a cross between muscular torso and horse's ibid,
 or else as a simple grammatical "was" and "will" in
 the present continuous. Cast this thing as a million
 boring details! in the fairy tale's hut on chicken
 feet! (...) ⁶² (Brodsky, 200: 367)

Este fragmento sugiere un tiempo más allá de la muerte física y la eternidad de la gloria literaria. Claramente el poema tiene ecos de *Exegi Monumentum* (1841) de Pushkin.

En *Centaurus III* queda más densamente expuesto el dilema sobre la identidad bilingüe y bicultural. El poeta parece preocuparse por la manera en que va a ser inmortalizado el poeta: "a marble-white close-up" parece sugerir el busto o el monumento. En ruso Brodsky utiliza la palabra "камень" (piedra) en caso prepositivo "в камне" (en piedra). Acá la traducción en inglés es más explícita ya que usa "marble" (mármol).

El híbrido de pasado y futuro "of a past-cum-future hybrid" sugiere la unión entre el pasado ruso y el futuro en ese "present continuous" que es la eternidad. Un detalle interesante en la construcción de la palabra compuesta con guiones "past-cum-future" es el uso de la preposición latina "cum" (con) que su utilización en inglés sugiere una doble función o naturaleza en un objeto que ha pasado de un rol a otro ⁶³.

En ambas versiones aparece la palabra "cruza" o "mezcla" "помесь" en ruso, "cross" en inglés. Los "million boring details" (millones de detalles aburridos) probablemente refieren a los incidentes de una biografía; algo que para Brodsky es meramente anecdótico y poco relevante en comparación con la obra y la sonoridad del poeta.

⁶² Un primer plano en blanco mármol de un híbrido del pasado devenido futuro, / moldeado como cruza entre un torso muscular y un caballo, /o bien como un simple "era" y "será" gramatical en /el presente continuo. Moldeada esta cosa como un millón / de detalles aburridos! en el una choza de cuentos de hadas sobre pies de pollo. (mi traducción)

⁶³ Algunos ejemplos: "Jimmy is a hunter-cum-animal-activist" Esta frase puede ser traducida: "Jimmy es un cazador *devenido* activista (protector de animals) Otros ejemplos: "bedroom-cum- study (dormitorio devenido estudio) "waitress-cum-actress" (camarera devenida actriz) "bus-cum-greenhouse" (autobus devenido invernadero) etc.

En el verso final del fragmento aparece una referencia que necesita ser explicada y que refuerza esa especie de atmósfera sobrenatural fuera del tiempo. La versión en inglés agrega la alusión a un cuento de hadas “fairy tale”; en ruso esta aclaración no está. No obstante, mientras que el lector anglófono no sacará nada en claro de “fairy tale’s hut on chicken feet” para un lector ruso la referencia a una “Изба на курьих ножках” (choza sobre patas de pollo) lo llevará directo a los “сказки” (cuentos maravillosos) de Баба-яга (Baba Yagá) del folklore ruso donde esta “Изба” (choza) es un espacio de transición entre este mundo y el mundo de los muertos.

Este entramado de referencias en *Кентавры /Centaur III* tienen resonancia en el agregado del último centauro en su versión en inglés por Brodsky para este ciclo. En *Epitaph for a Centaur* la voz poética escribe desde un tiempo posterior a la muerte del poeta/centauro. El poema está cargado de ironía, pero también de compasión por su temprana muerte. Es a fin de cuentas una auto-elegía paródica. En este poema final Brodsky alude a su enfermedad cardíaca como una debilidad en el cuerpo del centauro. Por otra parte es el poema más cargado de referencias biográficas de todo el ciclo.

Epitaph for a Centaur

To say that he was unhappy is either to say too much
or too little: depending on who’s the audience⁶⁴.

En estos primeros versos Brodsky se refiere a la empatía que puedan llegar a tener las audiencias a uno y otro lado del mapa geopolítico, en relación a la utilización de los eventos de su biografía para presentar a Brodsky como víctima del totalitarismo.

Still, the smell he’d give off was a bit too odious,
and his canter was also quite hard to match ⁶⁵.

⁶⁴ Epitafio para un centauro:

Decir que fue infeliz es o bien decir demasiado /o demasiado poco: dependiendo de la audiencia. (mi traducción)

⁶⁵ Todavía, el olor que emanaba era un tanto odioso, y su galope era incluso difícil de emparejar. (mi traducción)

biografía. Asimismo las alusiones a “resembling a cloud” y “olive groves” aluden a la representación mitológica del centauro como en *Centaurs I*.

En el último verso del ejemplo, reaparece el tema de la fascinación del poeta con la gloria. Una vez más el contraste está puesto en la monumentalización o institucionalización de la figura del poeta y por el otro ese monumento eterio de la poesía del que hablaba Pushkin en *Exegi Monumentum*.

Learned to lie to himself, and turned it into an art
for want of a better company, also to check his sanity⁶⁷.

Acá hay una referencia que puede remitir a *Less than One* (1976) y a la clara torsión a la sentencia marxista sobre que es la consciencia la que determina las condiciones materiales de existencia. Brodsky escribirá en su ensayo: “The real history of consciousness starts with one’s first lie”⁶⁸ (Brodsky, 1986: 7)

Por otra parte también podría haber una alusión a su bilingüismo como una mentira. Brodsky reconoce probablemente sus dificultades. No obstante, la confesión podría ir mucho más lejos y podría aquí aludirse a la mentira que el propio poeta elaboró de su propia biografía traducida a otra cultura como necesidad para mantener la cordura.

And he died fairly young – because his animal part
turned out to be less durable than his humanity⁶⁹.

(Brodsky, 2000: 369)

Finalmente la muerte temprana. Para 1988 Brodsky ya estaba informado de su enfermedad cardíaca y había tenido varios infartos. Su parte animal, su mitad “caballo” de centauro está asociada en todos los poemas del ciclo con su cuerpo, su pasado y a la lengua natal; mientras que su humanidad es la unidad de las dos culturas y lenguas; la parte más luminosa y espiritual, epitome de esa idea de la civilización como un todo representada en su arte.

Como puede desprenderse de todas estos desdoblamientos y duplicaciones es que subsiste una especie de inevitabilidad en esta naturaleza monstruosa, tal vez una

⁶⁷ Aprendió a mentirse y lo transformó en un arte /por falta de una mejor compañía, también para comprobar su cordura. (mi traducción)

⁶⁸ La verdadera historia de la conciencia comienza con la primera mentira. (mi traducción)

⁶⁹ Y murió bastante joven – porque su parte animal /resultó ser menos durable que su humanidad. (mi traducción)

maldición o posesión. Una multiplicidad de voces cantan en la cabeza del poeta y crean este “nuevo estilo”. Como una carga imposible de aliviar. Tal vez un destino. Como escribe en *Centaurs I* “A branch bends, burdened with birds larger than space –new style,”⁷⁰.(Brodsky, 2000: 365) Como Brodsky escribió en el ensayo sobre Mandelstam: “What dictates a poem is the language” (Brodsky, 2000: 123).

En *A part of speech* (1980) Brodsky cierra uno de sus poemas con una síntesis perfecta entre cuerpo y voz que resume su identidad de poeta.

(...) On occasion the head combines
its existence with that of a hand, not to fetch more lines
but to cup an ear under the pouring slur
of their common voice. Like a new centaur⁷¹.(Brodsky, 2000: 112)

⁷⁰ Una rama se dobla, cargada con pájaros más grandes que el espacio - estilo nuevo. (mi traducción)

⁷¹ En ocasiones la cabeza combina / su existencia con la de una mano, no para buscar más líneas /sino para poner una oreja bajo el lodo que se vierte / de su voz común. Como un nuevo centauro. (mi traducción)

Altra Ego

Тихо льется тихий Дон,
 Желтый месяц входит в дом,
 Входит в шапке набекрень,
 Видит желтый месяц тень.
 Эта женщина больна,
 Эта женщина одна,
 Муж в могиле, сын в тюрьме,
 Помолитесь обо мне¹.

Réquiem

Anna Ajmátova

De la lectura de los ensayos más personales de Brodsky *In a Room and a Half* (1985) y *Less than One* (1976) puede llegarse a la conclusión de que en el procedimiento de hablar de su pasado soviético, el autor demuestra un distanciamiento irónico al trabajar con su propia biografía. Esta distancia sobre el material le permite repasar objetivamente su vida pasada como si se tratara de la vida de otra persona, anulando así la nostalgia y el dolor.

Debido a esa “tight topography” (ajustada topografía) del escenario soviético Brodsky parece fundir la regularidad insoportable de los episodios de su pasado hasta el punto de transformarlos en material genérico susceptibles de representar a cualquier otro:

because of the shell's enclosure, all these places, jobs, convicts, workers, guards, and doctors have merged into one another, and I don't know any longer whether I recall somebody walking back and forth in the flatiron-shaped courtyard of the Crosses or whether it is me walking there². (Brodsky, 1986: 18)

Con esta falta de reconocimiento es como si el autor no tuviera biografía. Algo similar escribía Mandelshtam en 1928 a las autoridades soviéticas en *Поэм о себе (El poeta sobre sí mismo)*:

¹ Apaciblemente fluye el Don apacible, /la luna amarilla entra en la casa, /entra con el sombrero ladeado, / Ve la luna amarilla una sombra. /Esta mujer está enferma, / esta mujer está sola, / El esposo en la tumba, el hijo en la cárcel, /Reza por mí. (mi traducción)

² debido a este encierro de caparazón, todos estos lugares, trabajos, convictos, trabajadores, guardias y doctores se han fusionado entre sí, y ya no sé si recuerdo a alguien caminando de un lado a otro en el patio de las Cruces con forma de plancha de hierro o si soy yo quien camina por allí. (mi traducción)

Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту... Подобно многим другим, чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается³. (Мандельштам, 1993: 496)

No obstante, este procedimiento de distanciamiento de la propia biografía, como Brodsky escribió en uno de los ensayos sobre la poesía de Auden, resulta una estrategia articulada por la ironía y como se sabe “this irony, this light touch, is the mark of a most profound despair”⁴. (Brodsky, 1986: 305)

En este aspecto podría decirse que Brodsky sigue, especialmente desde su particular posición política, la tradición rusa en el uso del “Эзопов язык” (lengua de Esopo) término usado por primera vez por Mijaíl Saltykóv-Shchedrín en el siglo XIX para referirse a la técnica de encriptado del sentido en función de despistar a la censura. Esta técnica, por otra parte, como prueba Nabókov en *Lectures on Russian Literature* (1980) le dio a los autores desde el siglo XIX una sutileza y sofisticación en el estilo capaz de generar a través de desplazamientos semánticos profundamente meditados una dicción intrincada y alusiva mucho más potente y subversiva en esa forma indirecta de burlarse del gobierno y los censores. En sí misma, esta estrategia, les permitió seguir escribiendo y no caer en la desesperación o el silencio y asimismo les permitió construir un lector ideal, un cómplice, como una especie de alter ego de la propia conciencia. Del mismo modo, esta estilística, según Brodsky también lo manifiesta en algunos de sus ensayos, permite trascender el dolor presente y adoptar una mirada de soslayo al no adoptar la posición de víctima y llorar sobre sus propios textos.

En el “martirologio”⁵ que es la historia de la literatura rusa, como la llamaba Alexander Herzen (Herzen, 1851), especialmente en el siglo XX soviético, esta

³ La Revolución de Octubre no podía no afectar mi trabajo, ya que me quitó mi "biografía" y un sentido de significado personal. Le agradezco que de una vez por todas haya puesto fin a la seguridad espiritual y a la existencia en la renta cultural.... Como muchos otros, me siento en deuda con la revolución, pero le ofrezco dones que por ahora no necesita. (mi traducción)

⁴ Esta ironía, este ligero toque, es la marca de una profunda desesperación. (mi traducción)

⁵ “Un destino terrible y sombrío está reservado a cualquiera que se atreva a levantar la cabeza por encima del nivel que traza el cetro imperial. Al poeta, al ciudadano, al pensador, una fatalidad inexorable los empuja a la tumba. La historia de nuestra literatura es un martirologio o una sucesión de encarcelamientos. Hasta los mismo que han sido protegidos por el gobierno se apuran a quitarse la vida apenas asoman a ella”. (Herzen, 1979: 143)

estilística contribuyó en parte a preservar la individualidad en un contexto de despersonalización y sindicalización de la escritura. Frente a la persecución e intolerancia del estado este estilo proveyó a los escritores de sutilezas que evitaban la confrontación directa y desdibujaban la irreverencia a partir de la ironía. Como escribió Shklovski en *Третья Фабрика* (1926) (*La Tercera Fábrica*) “Но нужно не итти на героизм. Не нужно нам в нашей ботанике жертв. Мы не марксисты, но если нам в нашем обиходе понадобится этот инструмент, то мы не станем нарочно есть руками”⁶. (Шкловский, 1926: 88)

En este sentido, entonces, el tono elegíaco y nostálgico disimulado en los ensayos autobiográfico de Brodsky es un ejemplo de este lenguaje encriptado e irónico. Así, al referirse al “género” del ensayo autobiográfico utilizado en *Less than One*, Brodsky dirá:

If all this, nonetheless, has an elegiac air, it is owing rather to the genre of the piece than to its content, for which rage would be more appropriate. Neither, of course, yields the meaning of the past; elegy at least doesn't create a new reality⁷. (Brodsky, 1986: 31)

Esta escueta mención a la “rabia” recuerda asimismo la furia literaria en *Четвёртая Проза* (1930) (*La Cuarta Prosa*) de Mandelstam o la declaración del propio Alexandr Pushkin al historiador A. I. Turguéniev desde su exilio en Mijáilovskoe sobre *Евгений Онегин* (1833) (*Evgueni Oneguín*): “а я на досуге пишу новую поэму, «Евгений Онегин», где захлёбываюсь желчью. Две песни уже готовы”⁸. (Пушкин, 2005:16)

En definitiva, como escribió Shklovski en *Сентиментальное Путешествие* (1923) (*Viaje sentimental*) “Ирония в жизни, как красноречие в истории литературы, может все связывать. Это заменяет трагедию”⁹. (Шкловский, 2008: 414)

⁶ Pero no es necesario tomar el camino del heroísmo. No necesitamos víctimas en nuestra botánica. No somos marxistas, pero si en nuestra vida diaria necesitamos de este utensilio, no vamos a comer con las manos a propósito. (mi traducción)

⁷ Si todo esto, sin embargo, tiene un aire elegíaco, se debe más bien al género de la pieza que a su contenido, para el que la rabia sería más apropiada. Ninguno de los dos, por supuesto, retiene el significado del pasado; la elegía al menos no crea una nueva realidad. (mi traducción)

⁸ y en mi tiempo libre escribo un nuevo poema. “Evgueni Onieguín”, donde me ahogo en bilis, Ya tengo listos dos cantos. (mi traducción)

⁹ La ironía en la vida, es como la elocuencia en la historia de la literatura, Puede relacionarlo todo. Reemplaza la tragedia. (mi traducción).

No es de extrañar, por cierto, que el texto más personal de Brodsky, *In a Room and a Half*, dedicado a la memoria de sus padres, haya sido escrito directamente en inglés. El texto fue compuesto poco después de la muerte de los padres del autor en 1985, cuando el gobierno soviético se negó a conceder al poeta una visa de entrada para asistir a sus funerales. De esta manera, Brodsky realiza en su pasaje al inglés en este ensayo un ejercicio de traducción o trasplante del recuerdo de sus padres a un “código extranjero de conciencia”. Una liberación metafórica, irónica, a través de la palabra:

I write this in English because I want to grant them a margin of freedom: the margin whose width depends on the number of those who may be willing to read this. I want Maria Volpert and Alexander Brodsky to acquire reality under "a foreign code of conscience," I want English verbs of motion to describe their movements. This won't resurrect them, but English grammar may at least prove to be a better escape route from the chimneys of the state crematorium than the Russian. To write about them in Russian would be only to further their captivity, their reduction to insignificance, resulting in mechanical annihilation. I know that one shouldn't equate the state with language but it was in Russian that two old people, shuffling through numerous state chancelleries and ministries in the hope of obtaining a permit to go abroad for a visit to see their only son before they died, were told repeatedly, for twelve years in a row, that the state considers such a visit "unpurposeful." To say the least, the repetition of this utterance proves some familiarity of the state with the Russian language. Besides, even if I had written all this in Russian, these words wouldn't see the light of day under the Russian sky. Who would read them then? A handful of emigrés whose parents either have died or will die under similar circumstances?¹⁰. (Brodsky, 1986: 460)

¹⁰ Escribo esto en inglés porque quiero concederles un margen de libertad: el margen cuyo ancho depende del número de personas que estén dispuestas a leerlo. Quiero que María Volpert y Alexander Brodsky adquieran la realidad bajo "un código extranjero de conciencia", quiero que los verbos ingleses de movimiento describan sus movimientos. Esto no los resucitará, pero la gramática inglesa puede al menos resultar ser una mejor ruta de escape de las chimeneas del crematorio estatal que la rusa. Escribir sobre ellos en ruso sería sólo para continuar su cautiverio, su reducción a la insignificancia, resultando en la aniquilación mecánica. Sé que no se debe equiparar el estado con el idioma, pero fue en ruso que a dos ancianos, barajando a través de numerosas cancillerías y ministerios estatales con la esperanza de obtener un permiso para ir al extranjero a visitar a su único hijo antes de morir, se les dijo repetidamente, durante doce años seguidos, que el estado consideraba que tal visita era "sin propósito". La repetición de esta afirmación demuestra, como mínimo, que el Estado está familiarizado con la lengua rusa. Además, aunque hubiera escrito todo esto en ruso, estas palabras no verían la luz del día bajo el cielo ruso. ¿Quién los leería entonces? ¿Un puñado de emigrantes cuyos padres han muerto o morirán en circunstancias similares? (mi traducción)

No obstante, como reconoce Brodsky, este tipo de prosa autobiográfica es solo un respiro lírico temporal, y su rol es puramente catártico, “it’s therapeutic”¹¹ (Brodsky, 1986: 461) puesto que en realidad ningún lenguaje tiene palabras para este tipo de cosas “and for which no howl will suffice either...”¹². (Brodsky, 1986: 461)

Es por eso que para Brodsky un idioma extranjero no es mejor, es como el arte “an alternative existence; it is not an attempt to escape reality but the opposite, an attempt to animate it. It is a spirit seeking flesh but finding words”¹³. (Brodsky, 1986: 123) Un mundo potencial y una vez que se descubre, ya no se puede volver a la existencia monolingüe. Por otra parte, pareciera como si algunas cosas sólo pudieran escribirse en una lengua extranjera, es decir, su valor de verdad no se pierde en la traducción, sino que es concebido por esa extranjerización de la conciencia.

Para Brodsky, el desdoblamiento de su biografía en su pasaje al inglés es similar al procedimiento empleado por Ajmátova en *Реквием* (1963) (*Réquiem*) al utilizar su propia biografía como material y como una forma de transferir y preservar la memoria cultural de una época. El poder del poema de Ajmátova, dice Brodsky, en *The Keening Muse* (1982) reside en que “Akhmatova’s biography was all too common”¹⁴ (Brodsky, 1986: 51) De esta manera, la biografía adquiere un valor metonímico.

Ajmátova así teje en varios pasajes un yo colectivo para identificarse junto con las mujeres (madres y esposas) que como ella pasaron 17 meses ante las puertas de las cárceles del estado esperando alguna noticia de los detenidos. El poema es en sí un monumento lírico a esas mujeres, un “широкий покров слов”¹⁵.

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,

¹¹ es terapéutico. (mi traducción)

¹² y para lo cual ningún aullido será suficiente. (mi traducción)

¹³ una existencia alternativa; no es un intento de escapar de la realidad, sino todo lo contrario, un intento de animarla. Es un espíritu que busca carne pero que encuentra palabras. (mi traducción)

¹⁴ La biografía de Ajmátova era demasiado común. (mi traducción)

¹⁵ Amplio sudario de palabras. (mi traducción)

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,

Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня.

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов¹⁶.

(Ахматова, 1969: 20,21)

En este mismo sentido parece escribir Brodsky “May English then house my dead”¹⁷ (Brodsky, 1986: 461) Brodsky, además parece dar un paso más allá al dado por Ajmátova en *Реквием*. Así como en el poema Ajmátova necesita desdoblarse para soportar el dolor de la pérdida de su esposo y el encarcelamiento de su hijo “Нет, это не я, это кто-то другой страдает./ Я бы так не могла”¹⁸ (Ахматова, 1969: 11), Brodsky se desdobra en inglés para distanciarse de la tragedia personal de la pérdida de sus padres y transformarla en fábula biográfica.

¹⁶ Quisiera llamar a todas por su nombre, /pero confiscaron la lista y no se puede encontrar./ Para ellas he tejido un vasto sudario/ con las pobres palabras que les oí. / De ellas me acuerdo siempre, en todas partes. / No las olvidaré en una nueva desgracia. / Y si amordazaran mi atormentada garganta, / por la que gritan cien millones de voces, / que ellas también rueguen por mí/ en la víspera del aniversario de mi muerte. / Y si alguna vez en este país/ deciden erigirme un monumento /doy mi acuerdo a ese honor / sólo a condición de que no lo erijan / ni junto al mar, donde nací: / se rompieron mis últimos lazos con él, / ni en el parque de los Zares, junto al secreto tronco, /donde una desconsolada sombra me busca/ sino aquí, donde permanecí de pie trescientas horas/ y donde no me abrieron los cerrojos. (traducción de José García Gabaldón) Ajmátova, Anna (1994) *Réquiem – Poema sin héroe*. Madrid: Cátedra.

¹⁷ Que el inglés albergue a mis muertos. (mi traducción)

¹⁸ No, no soy yo, es otra la que sufre. Yo no podría hacerlo. (mi traducción)

I suppose that had I been around my parents for the last twelve years of their life, had I been around them when they were dying, the contrast between night and day or between a street in a Russian town and an American country lane would be less sharp; the onslaught of memory would yield to that of utopian thinking. The sheer wear and tear would have dulled the senses enough to perceive the tragedy as a natural one and leave it behind in a natural way. However, there are few things more futile than weighing one's options in retrospect; similarly, the good thing about an artificial tragedy is that it makes one pay attention to the artifice. The poor tend to utilize everything. I utilize my sense of guilt¹⁹. (Brodsky, 1986: 478)

“Literature within Literature”²⁰ (Brodsky, 1986: 183) escribió Brodsky sobre la prosa de Marina Tsvietáieva. Asimismo, dice Brodsky, en el caso de Ajmátova “Realism in short, was employed as the means of transportation to a metaphysical destination”²¹ (Brodsky, 1986: 45). Si en el caso de Ajmatova, dice Brodsky, en lugar de llorar, la poeta se inclina por escribir es porque en la poesía finalmente “prosody absorbs death”²² (Brodsky, 1986: 49)

Así como Brodsky reconoce entonces de Ajmátova que “No Anna Gorenko would be able to take it. Anna Akhmatova did, and it’s as though she knew what was in store when she took his pen name”²³ (Brodsky, 1986: 51) Иосиф Александрович Бродский también crea su propio *altra ego* en Joseph Brodsky²⁴. “Half self portrait,

¹⁹ Supongo que si hubiera estado cerca de mis padres durante los últimos doce años de su vida, si hubiera estado cerca de ellos cuando se estaban muriendo, el contraste entre el día y la noche o entre una calle en una ciudad rusa y una calle en el campo estadounidense sería menos agudo; la avalancha de memoria cedería ante la del pensamiento utópico. El mero desgaste habría enturbiado los sentidos lo suficiente como para percibir la tragedia como una tragedia natural y dejarla atrás de una manera natural. Sin embargo, hay pocas cosas más inútiles que sopesar las propias opciones en retrospectiva; de manera similar, lo bueno de una tragedia artificial es que hace que uno preste atención al artificio. Los pobres tienden a utilizarlo todo. Utilizo mi sentido de culpa. (mi traducción)

²⁰ Literatura dentro de la literatura. (mi traducción)

²¹ El realismo, en definitiva, se empleó como medio de transporte hacia una destinación metafísica. (mi traducción)

²² La prosodia absorbe la muerte. (mi traducción)

²³ Ninguna Anna Gorenko podría soportarlo. Anna Ajmátova lo hizo, y es como si supiera lo que le esperaba cuando tomó su seudónimo literario. (mi traducción)

²⁴ Existe un valor existencial en este desdoblamiento de Brodsky en inglés. En un principio esta transposición fue una vía de escape de la realidad local del confinamiento soviético.

En 1965 Brodsky había empezado a firmar sus cartas en ruso dirigidas a amigos como “Joseph”. Varias de estas cartas comienzan con algunas frases en inglés e incluso de esta época datan sus primeros intentos, más o menos serios, teniendo en cuenta sus limitaciones, por componer un poema en esa lengua.

half mask, their poetic persona would augment an actual drama with the fatality of theater”²⁵. (Brodsky, 1986:

En este sentido, escribir pareciera consistir en probar “pain’s possible limits”²⁶ (Brodsky, 1986: 45). Frente a esa tragedia que parece plantear como Adorno ¿Cómo se puede escribir poesía después de Auschwitz? Brodsky dirá así durante su aceptación del Premio Nobel:

In any case, the generation to which I belong has proven capable of writing that poetry.

That generation-the generation born precisely at the time when the Auschwitz crematoria were working full blast, when Stalin was at the zenith of his godlike, absolute power, which seemed sponsored by Mother Nature herself-that generation came into the world, it appears, in order to continue what, theoretically, was supposed to be interrupted in those crematoria and in the anonymous common graves of Stalin's archipelago. The fact that not everything got interrupted, at least not in Russia, can be credited in no small degree to my generation, and I am no less proud of belonging to it than I am of standing here today. And the fact that I am standing here today is a recognition of the services that generation has rendered to culture; recalling a phrase from Mandelstam, I would add, to world culture. Looking back, I can say now that we were beginning in an empty-indeed, a terrifyingly wasted-place, and that, intuitively rather than consciously, we aspired precisely to the re-creation of the effect of culture's continuity, to the reconstruction of its forms and tropes, toward filling its few surviving, and often totally compromised, forms with our own new, or appearing to us as new, contemporary content.

There existed, presumably, another path: the path of further deformation, the poetics of ruins and debris, of minimalism, of choked breath. If we rejected it, it was not at all because we thought that it was the path of self-dramatization, or because we were extremely animated by the idea of preserving the hereditary nobility of the forms of culture we knew, the forms that were equivalent, in our consciousness, to forms of human dignity. We rejected it because in reality the choice wasn't ours but, in fact, culture's own-and this choice, again, was aesthetic rather than moral²⁷. (Brodsky, 1995: 55)

²⁵ Mitad autorretrato, mitad máscara, su personaje poético aumentaría un drama real con la fatalidad del teatro. (mi traducción)

²⁶ las posibilidades límites del dolor. (mi traducción)

²⁷ En cualquier caso, la generación a la que pertenezco ha demostrado ser capaz de escribir esa poesía. Esa generación -la generación nacida precisamente en el momento en que el crematorio de Auschwitz funcionaba a pleno rendimiento, cuando Stalin estaba en el cenit de su poder divino y absoluto, que parecía patrocinado por la misma madre naturaleza-, parece que esa generación vino al mundo para continuar lo que, teóricamente, se suponía que debía interrumpirse en esos crematorios y en las tumbas comunes anónimas del archipiélago de Stalin. El hecho de que no todo se interrumpiera, al menos en Rusia, puede atribuirse en gran medida a mi generación, y no estoy menos orgulloso de pertenecer a ella que de estar aquí hoy. Y el hecho de que me encuentre hoy aquí es un reconocimiento de los servicios que la generación ha prestado a la cultura; recordando una frase de Mandelstam, añadiría, a la cultura mundial. Mirando atrás, puedo decir ahora que empezamos en un lugar vacío -de hecho, un

Es a partir de autores como Ajmátova, Mandeshtam o Tsvietáieva que Brodsky reconoce que en la imposibilidad de seguir escribiendo pero escribir de todos modos para preservar la cultura genera que en el texto la vivencia, ciertamente, se mantenga en la incertidumbre; al borde, entre la vida y la muerte. Como escribió Tsvietáieva en *Новогодние (Carta de año nuevo)* “Жизнь и смерть давно беру в кавычки, / Как заведомо-пустые сплётыв”²⁸. (Цветаева, 2006:144)

En esta frontera la lengua se vuelve más sutil y más precisa. Como consideraba M. Blanchot sobre el lenguaje literario:

Parecería que la literatura consistiera en tratar de hablar en el instante en que hablar es más difícil, orientándose hacia los momentos en que la confusión excluye todo lenguaje y por lo tanto hace necesario recurrir al lenguaje más preciso, al más consciente, al más alejado de lo vago y de la confusión, el lenguaje literario. En ese caso, el escritor puede creer que crea “su posibilidad espiritual de vivir” (M. Blanchot, 1991, 106)

Escribir sobre el pasado es para Brodsky entonces un ejercicio en mantener la nostalgia a raya. Como a esos dos cuervos que aparecen en la imaginación del autor como una personificación de los padres ausentes.

There are two crows in my backyard here in South Hadley. They are quite big, almost raven-size, and they are the first thing I see every time I drive to or leave the house. They appeared here one by one: the first, two years ago, when my mother died; the second, last year, right after my father died. (...) I try not to look at them; at least, I try not to watch them. Yet I've noticed that they tend to stay in the pine grove that starts at the end of my

lugar terriblemente perdido- y que, intuitivamente, más que conscientemente, aspiramos precisamente a la recreación del efecto de la continuidad de la cultura, a la reconstrucción de sus formas y tropos, a llenar sus pocas formas supervivientes, y a menudo totalmente comprometidas, con nuestro propio contenido nuevo, o a aparecer ante nosotros como nuevo, contemporáneo.

Existía, presumiblemente, otro camino: el camino de la deformación, la poética de las ruinas y los escombros, del minimalismo, del aliento ahogado. Si lo rechazamos, no fue en absoluto porque pensáramos que era el camino de la auto-dramatización, o porque estuviéramos extremadamente animados por la idea de preservar la nobleza hereditaria de las formas de cultura que conocíamos, las formas que eran equivalentes, en nuestra conciencia, a las formas de dignidad humana. Lo rechazamos porque en realidad la elección no era nuestra, sino, de hecho, de la cultura, y esta elección, una vez más, era estética y no moral. (mi traducción)

²⁸ Hace mucho pongo la vida y la muerte entre comillas, / como chismes notoriamente vacíos. (mi traducción)

back yard and slopes for a quarter of a mile to a meadow that edges a small ravine with a couple of big boulders at the edge. I never walk there anymore²⁹. (Brodsky, 1986: 468,469)

Con esta especie de alusión al poema de Poe Brodsky podría estar recordando los versos de Mandelshtam durante su exilio de Vorónezh, en cierta forma una parálisis dolorosa que el poeta trata de sacudirse.

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
 Уронишь ты меня иль проворонишь,
 Ты выронишь меня или вернешь,—
 Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...³⁰
 (Мандельштам, 1999 : 35)

²⁹ Hay dos grajos en mi patio trasero aquí en South Hadley. Son bastante grandes, casi tamaño cuervo, y son lo primero que veo cada vez que conduzco hacia o desde la casa. Aparecieron aquí uno por uno: el primero, hace dos años, cuando murió mi madre; el segundo, el año pasado, justo después de la muerte de mi padre. (...) Trato de no observarlos; al menos, trato de no mirarlos. Sin embargo, he notado que tienden a quedarse en el pinar que comienza al final de mi patio trasero y se inclina por un cuarto de milla hasta llegar a un prado que bordea un pequeño barranco con un par de grandes cantos rodados en el borde. Ya no camino por allí. (mi traducción)

³⁰ Déjame ir, devuélveme, Vorónezh: /me dejas caer o me atrapas / me arrojas o me haces volver /Vorónezh, capricho; Vorónezh, cuervo, cuchillo... (mi traducción)

Conclusiones:

Como se ha podido ver, en toda su obra tanto en verso como en prosa Brodsky rechaza la noción de puntos de inflexión biográfico, y refuerza la importancia de su encuentro con la literatura (influencias poéticas) en momentos específicos de su vida. Esta aparente contradicción es antes bien, como se ha podido probar un ejercicio de distanciamiento articulado por la ironía. Ciertamente en el trasfondo de esta posición aparentemente apolítica hay, como escribió en un artículo sobre la poesía de Tomas Vanclova, *Poetry as a Form of Resistance to Reality* (1992) un determinante histórico como una marca para su generación en 1956 que facilitó el corrimiento hacia una forma de disidencia en la literatura.

De esta manera, se pudo argumentar que a partir de esta posición, la experiencia de la disidencia fue crucial en la formación de una nueva voz para los artistas e intelectuales de la segunda mitad del siglo XX. En el caso de Brodsky esta voz comenzó a definirse de manera más expansiva a partir de su exilio en Norenskaya a mediados de los sesenta y se afianzó en su exilio definitivo en Estados Unidos. Esta transformación se vincula asimismo, como se ha marcado, a su lectura de la poesía angloamericana moderna, en particular de Auden. Es en ese momento de su primer exilio físico que Brodsky se sintió atraído a leer a Auden por encima de todos los demás poetas de habla inglesa y la muerte de Eliot en enero de 1965 le llevó a escribir un poema cuyo modelo era *In Memory of W. B. Yeats*. de Auden. En concreto, todos los poetas implicados en esta concatenación específica del género “in memoriam” eran en cierto modo parias o exiliados: Yeats, un nacionalista irlandés que escribía en inglés; Eliot, un estadounidense que había emigrado a Inglaterra y por supuesto Auden, un inglés que había emigrado a Estados Unidos (y a su ciudad por excelencia, Nueva York); y Brodsky, un judío ruso que se encontraba en el exilio interno, pero que estaba comenzando su emigración poética a la tradición angloamericana. Todos estos cruces fronterizos estaban jugando en los límites de la mente de Brodsky. Si todavía no estaban presentes explícitamente, el poeta, en su elección y tratamiento del tema, sentía su camino hacia ellos.

En este sentido, es característico que Brodsky parezca estar más cerca de definir el término exilio en tanto más parece distanciarse de esta condición en su

biografía. En su ensayo sobre el poema de Auden *September 1, 1939*, Brodsky se refiere a las líneas: “Exiled Thucydides knew / All that a speech can say / About Democracy”¹ para describir los intentos de este Tucídides moderno (Auden) de amortiguar la autocompasión:

"Exiled" is a pretty loaded word, isn't it? It's high-pitched not only because of what it describes but in terms of its vowels also. Yet because it comes right after a distinctly sprung preceding line and because it opens the line which, we expect, is to return the meter its regular breath, "exiled" arrived here in a lower key . . . Now, what in your opinion makes our poet think of Thucydides and of what this Thucydides "knew"? Well, my guess is that it has to do with the poet's own attempts at playing historian for his own Athens; all the more so because they are also endangered and because of his realization that no matter how eloquent his message-especially the last four lines-he, too, is doomed to be ignored. Hence this air of fatigue that pervades the line, and hence this exhaling feeling in "exiled"-which he could apply to his own physical situation as well, but only in a minor key, for this adjective is loaded with a possibility of self-aggrandizement². (Brodsky, 1986: 327-328)

Como se ha marcado, el exilio es, para Brodsky, en última instancia, un problema desestimado o al menos relativizado estratégicamente, un punto muerto donde moverse en lugar de un callejón sin salida. Esto es en gran parte debido a su potencial para el cliché. Ningún poeta del siglo XX puede utilizar los topos de su propia soledad y condición de exiliado sin antes desarmar la naturaleza “cargada” del término; si el motivo ha de ser desplegado, sólo puede ser en “minor key”, lo que sirve para desviar la atención del hablante.

Por otra parte, esta estrategia constituye un ejercicio de humildad para evitar encontrarse en la posición de estar “constantly fighting and conspiring to restore his significance, his leading role, his authority”³ (Brodsky, 1995: 26)

¹ El exiliado Tucídides sabía / Todo lo que un discurso puede decir / Sobre la democracia. (mi

² "Exiliado" es una palabra bastante cargada, ¿no? Es agudo no sólo por lo que describe sino también por sus vocales. Sin embargo, como viene justo después de una línea precedente claramente salpicada y porque abre la línea que, esperamos, es devolver al medidor su aliento regular, el "exiliado" llegó aquí en clave inferior..... Ahora bien, ¿qué es lo que, en su opinión, hace pensar a nuestro poeta en Tucídides y en lo que este Tucídides "sabía"? Bueno, supongo que tiene que ver con los propios intentos del poeta de hacer de historiador para su propia Atenas; sobre todo porque también están en peligro y porque se dio cuenta de que, por muy elocuente que fuera su mensaje -especialmente las últimas cuatro líneas-, él también está condenado a ser ignorado. De ahí este aire de fatiga que impregna la línea, y por lo tanto este sentimiento exhalante en "exiliado", que también podría aplicar a su propia situación física, pero sólo en una clave menor, pues este adjetivo está cargado con una posibilidad de autoengrandecimiento. (mi traducción)

³ constantemente luchando y conspirando para restaurar su significado, su papel principal, su autoridad. (mi traducción)

Como se pudo probar en sus ensayos Brodsky analiza desde su siempre provocador punto de vista, su situación de aislamiento, en parte, una condición que podría rastrearse si se sigue a Edward Said (Said, 1984) en la mayoría de los escritores e intelectuales a finales del siglo XX. En ese sentido, como Said reconce a partir de Steiner, la literatura del siglo XX refleja “the age of the refugee”⁴ (Said, 1984: 49) una era marcada como asegura Brodsky por “Displacement and misplacement”⁵. (Brodsky, 1995: 23)

Es en este marco, y especialmente en el contexto de la guerra fría cultural entre Socialismo y Capitalismo que Brodsky busca relativizar el dramatismo de la posición del escritor exiliado a través de una atinada comparación con la situación de “Gastarbeiters y refugees”⁶. Según asegura Brodsky con ironía, desde esta perspectiva la posición del escritor exiliado ya no puede considerarse más una “tragedia”, a lo sumo podría ser una “tragicomedia”:

Because of his previous incarnation, he is capable of appreciating the social and material advantages of democracy far more intensely than its natives do. Yet for precisely the same reason (whose main by-product is the linguistic barrier), he finds himself totally unable to play any meaningful role in his new society. The democracy into which he has arrived provides him with physical safety but renders him socially insignificant. And the lack of significance is what no writer, exile or not, can take⁷. (Brodsky, 1995: 24)

Así, como recuerda Salomon Volkov, Brodsky solía bromear diciendo que “como poeta ruso, ensayista en lengua inglesa y ciudadano norteamericano, su posición era inmejorable” (Volkov, 2010: 281) . Su estrategia era perfectamente consciente: Brodsky conocía su valor de uso político, buscaba evitar por lo tanto, como advertía en su ensayo, convertirse en un juguete de los vientos políticos y “to doom yourself into remaining forever at the receiving end of things, to ossify into an uncomprehending victim”⁸. (Brodsky, 1995: 26)

⁴ la edad del refugiado (mi traducción)

⁵ El desplazamiento y el extravío. (mi traducción)

⁶ trabajadores extranjeros y refugiados. (mi traducción)

⁷ Debido a su encarnación anterior, es capaz de apreciar las ventajas sociales y materiales de la democracia mucho más intensamente que los nativos. Sin embargo, precisamente por la misma razón (cuyo principal subproducto es la barrera lingüística), se encuentra totalmente incapaz de desempeñar un papel significativo en su nueva sociedad. La democracia a la que ha llegado le proporciona seguridad física pero lo hace socialmente insignificante. Y la falta de significado es lo que ningún escritor, exiliado o no, puede soportar. (mi traducción)

⁸ condenarse a permanecer para siempre en el extremo receptor de las cosas, osificarse en una víctima incomprensible. (mi traducción)

Brodsky vuelve a estos pensamientos en sus ensayos sobre Tsvietáieva y sobre Auden, los poetas que representan para él la más pura esencia de la elegía y en cuyo nombre eleva su propia voz eulogística una nota más alta que en cualquier otro lugar en sus ensayos homenajes a estos autores en *Less than One*. Aquí hay que recordar que, según Brodsky, Tsvietáieva y Auden, en sus elegías respectivas a Rilke y Yeats, llevaron a cabo múltiples actos de auto-creación a través de operaciones de “self-effacement” (auto borrado). El peligro de engrandecimiento personal al asistir a cualquier mención del exilio personal es transmutado tanto por Auden como por Tsvietáieva en la contemplación desinteresada del exilio físico. El elemento lírico (la pérdida personal del poeta) se elude con el elemento metafísico (el tema de la muerte como cruce universal de fronteras) para producir el sentido destilado de la elegía, lo que Brodsky llama “the most fully developed genre in poetry”⁹ (Brodsky, 1986: 195).

De las investigaciones realizadas resulta difícil decir si esas nociones diseminadas en sus textos acerca de que el lenguaje es anterior a la historia se originó en Auden, ya que Brodsky la repite a menudo en sus ensayos sobre otros poetas. En cualquier caso, es la única creencia central, a priori, que lo ha determinado a través de todos los incidentes de su biografía y se ubica por encima de otros sistemas de creencias, incluyendo el cristianismo. Otro punto, que sale directamente del primero, tiene que ver con la actitud de Auden hacia el lenguaje y hacia la voz que pronuncia ese lenguaje. Es una actitud que parece haberse cristalizado en los años intermedios (1965-83) y es mucho más explícita en el ensayo de Brodsky *To Please a Shadow* que en *Verses on the Death of T. S. Eliot*. Aquí no se puede afirmar con demasiada fuerza que las cualidades que Brodsky encontró en Auden dejaron su firma indeleble en su personaje posterior a 1965. Un poeta de tremendos dones líricos, que se disfraza de observador de “costumbres públicas”; su “máscara” no está dictada por un solo credo, sino por su sentido de la naturaleza del lenguaje; el drama de su voz no es personal sino “existencial”; es un maestro del habla indirecta; su sensibilidad es una combinación única de honestidad, desapego clínico y lirismo controlado (Less, 364-65, 369).

Como se ha planteado, asimismo, la necesidad de comunicarse de manera cómplice con Auden fue, en la fábula biográfica, la razón por la que Brodsky comenzó en 1977, cuatro años después de la muerte de Auden, a escribir en inglés en

⁹ el género más desarrollado de la poesía. (mi traducción)

primer lugar. Sin embargo, dado el desafiante cosmopolitismo de Brodsky y su biografía como homo dúplex puede decirse que en esta transición del ruso al inglés se fundamenta toda su filosofía del lenguaje “for language it is the highest form of existence¹⁰” (Brodsky, 1986:186) Aquí Brodsky se acerca a las concepciones sobre el lenguaje del Formalismo ruso, especialmente del primer Shklovski; pero sobre todo sigue también a Tsvietáieva:

Turning to prose, Tsvetaeva quite unconsciously transfer to it the dynamic of poetic language - essentially the dynamic of song – which is in itself a form of restructured time. (If only because a verse line is short; each word in it, frequently each syllable, is subjected to a double or triple semantic burden. A multiplicity of meanings presupposes a corresponding number of attempts to comprehend, that is, several takes; and what is a *take* if not a unit of time?) Tsvetaeva, however, is not particularly concerned about how convincing the language of her prose is: whatever topic of her narrative, its technology remains the same. Furthermore, her narrative in a strict sense is plotless and is held together mainly by the energy of monologue. But all the same, unlike professional prose writers and other poets who have resorted to prose, she does not submit to the genre’s aesthetic inertia: she imposes her own technology on it, she imposes herself¹¹. (Brodsky, 1986: 180)

Una vez más, con esta síntesis Brodsky parece recomponer algunas de las definiciones de relavadas por Adorno sobre el ensayo: su lógica musical, su penetrante expresión subjetiva y su búsqueda más allá de la coherencia de su lógica.

En términos técnicos, Brodsky centra su explicación sobre la prosa de Tsvietáieva a partir de una definición sobre la materialidad del lenguaje poético. En principio, para Brodsky el trabajo con el lenguaje en la poesía parece darle al poeta un entrenamiento metafísico al permitirle reestructurar el tiempo de la existencia contenido en el lenguaje a través de un ordenamiento sometido a su propio y original

¹⁰ Porque la lengua es la forma más elevada de existencia. (mi traducción)

¹¹ En cuanto a la prosa, Tsvetaeva le transfiere inconscientemente la dinámica del lenguaje poético - esencialmente la dinámica de la canción-, que es en sí misma una forma de tiempo reestructurado. (Aunque sólo sea porque el verso es corto; cada palabra en él, frecuentemente cada sílaba, está sujeta a una carga semántica doble o triple. Una multiplicidad de significados presupone un número correspondiente de intentos de comprensión, es decir, varias tomas; y ¿qué es una toma sino una unidad de tiempo?) Tsvetaeva, sin embargo, no está particularmente preocupada por lo convincente que es el lenguaje de su prosa: cualquiera que sea el tema de su narrativa, su tecnología sigue siendo la misma. Además, su narrativa, en sentido estricto, no tiene trama y se mantiene unida principalmente por la energía del monólogo. Pero a diferencia de los prosistas profesionales y de otros poetas que han recurrido a la prosa, no se somete a la inercia estética de género: le impone su propia tecnología, se impone a sí misma. (mi traducción)

sentido del ritmo. “Any uttered word requires some sort of continuation. It can be continued in various ways: logically, phonetically, grammatically, in rhyme. This is the way a language develops, and if not logic, then phonetics indicates the language needs development”¹². (Brodsky, 1986: 186)

Brodsky así piensa la prosa como una continuación de la estructura rítmica del poema en el espacio a través de “grammatical enjambments” (encabalgamientos gramaticales). Si hay algo que enseña a Brodsky la experiencia de lectura de Tsvietáieva es esa unidad entre vida y obra poética como una especie de analogía entre poesía y prosa: poesía como esencia; vibración, destino y prosa como corporalidad, vida exterior y biografía. En esencia, dirá Brodsky, la poesía descarta todo lo que considera superfluo (la parte “prosaica” del lenguaje) y se queda con el principio de predominancia del sonido por sobre la realidad; de la esencia por sobre la existencia. Porque cada palabra pronunciada nunca es el final sino el límite del discurso y si no gramatical, al menos fonéticamente cada palabra llama a su continuación. En el más puro sentido romántico, Brodsky ubica a la poesía como el lenguaje primero; originario y el poeta es aquel capaz de dar ese “next step” que es la confirmación de su propio destino en el desarrollo de las posibilidades del lenguaje. Brodsky dirá “the reflection or continuation of the professional relationship between the poet and her language”¹³.

“In purely technical terms, of course, poetry amounts to arranging words with the greatest specific gravity in the most effective and externally inevitable sequence. Ideally, however, it is language negating its own mass and the laws of gravity; it is language’s striving upward – or sideways – to that beginning where the Word was. In any case, it is movement of language into pre- (supra) genre realms, that is, into the spheres from which it sprang. The seemingly most artificial forms for organizing poetic language – terza rima, sestinas, decimas, and so forth – are in fact nothing more than a natural, reiterative, fully detailed elaboration of the echo that followed the original Word”¹⁴. (Brodsky, 1986, 186)

¹² Cualquier palabra pronunciada requiere algún tipo de continuación. Se puede continuar de varias maneras: lógicamente, fonéticamente, gramaticalmente, en rima. Esta es la forma en que se desarrolla un lenguaje, y si no es lógica, entonces la fonética indica que el lenguaje necesita desarrollo. (mi traducción)

¹³ la reflexión o continuación de la relación profesional entre la poetisa y su lenguaje. (mi traducción)

¹⁴ En términos puramente técnicos, por supuesto, la poesía equivale a ordenar las palabras con la mayor gravedad específica en la secuencia más eficaz e inevitable desde el punto de vista externo. Idealmente, sin embargo, es un lenguaje que niega su propia masa y las leyes de la gravedad; es el esfuerzo del lenguaje hacia arriba -o hacia los lados- en ese comienzo donde estaba el Verbo. En cualquier caso, es el movimiento del lenguaje hacia los reinos pre (supra) genéricos, es decir, hacia las esferas de las que surgió. Las formas aparentemente más artificiales para organizar el lenguaje poético - terza rima,

sestinas, decimas, etc. - no son más que una elaboración natural, reiterativa y completamente detallada del eco que siguió a la Palabra original.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2006) *Estancias: La palabra y el fantasma de la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos

Ajmátova, Anna (1994) *Réquiem – Poema sin héroe* Madrid: Cátedra

Ахматова, Анна (1969) *Реквием*. München: Товарищество Зарубежных Писателей

Aleksiévich, Svetlana. (2015). *El fin del Homo sovieticus*. Barcelona: Acantilado.

Auden, Wystan Hugh. (1973) *Forewords & Afterwords*. New York: Random House.

_____ (1962) *The Dyer's Hand and other Essays*. London: Faber and Faber.

AAVV (1997) *Rusia y Occidente*, Madrid: Técnos.

AAVV (1989) *La Perestroika. ¿A dónde va la Unión Soviética?*. Madrid: Pablo Iglesias.

Albalkin, L (1989) *Perestroika y socialismo: una revolución política de nuestro tiempo*. Tierra del Fuego: Fichas temáticas de Cuadernos del Sur.

Bayley, John. (1986) *Mastering Speech*. The New York Review of Books. Recuperado de <https://www.nybooks.com/articles/1986/06/12/mastering-speech/>

Baker, Mona and Saldanha, Gabriela. (2011) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Taylor and Francis Group.

Bajtín, Mijail (2002) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: SigloXXI.

Barry, D. D. y Barner-Barry, C. (1987) *Contemporary Soviet Politics*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.

Beaver, Aaron (2008) “Brodsky and Kierkegaard, Language and Time” *The Russian Review* Vol. 67, No. 3 (Jul., 2008), pp. 415-437

Bense, Max (1947) *Über den Essay und seine Prosa* en Merkur Zeitschrift (März 1947, N 1. Heft 3, pp. 414-424. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag. Recuperado de

https://volltext.merkur-zeitschrift.de/article/mr_1947_03_0414-0424_0414_01

Berlin, Isaiah (1992) *Pensadores Rusos*. Madrid: FCE.

_____ (1984) *Impresiones personales*. México: FCE.

Berlina, Alexandra. (2014) *Brodsky translating Brodsky – Poetry in self-translation*.

New York: Bloomsbury.

Bethea, David (1994) *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*. New Jersey: Princeton University Press.

Bialer S. (1987) *Los primeros sucesores de Stalin*. México: FCE.

Blanchot, Maurice, (1991) *De Kafka a Kafka*. México: FCE.

Bloom, Harold (1997) *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.

Brezhnev, L. (1971) *La Unión Soviética y el hombre nuevo. Informe del Comité Central del PCUS ante el XXIV Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética*. Buenos Aires: Anteo.

Brodsky, Joseph. (1973) *Translating Ajmatova*. The New York Review of Books.

Recuperado de <https://www.nybooks.com/articles/1973/08/09/translating-akhmatova/>

_____ (1986) *Less than one*. New York: Farrar Straus Giroux.

_____ (1992) *Watermark*. New York: Farrar Straus Giroux.

_____ (1995) *On Grief and Reason*. New York: Farrar Straus Giroux.

_____ (2002) *Collected Poems in English*. New York: Farrar Straus Giroux.

_____ (2003) *Conversations (Literary Conversations Series)* Mississippi: University Press of Mississippi.

- _____ (1992) *Poetry as a Form of Resistance to Reality*. PMLA, Vol. 107, No. 2 (Mar., 1992) Modern Language Association. pp. 220-225
- Бродский, Иосиф. (2000) *Большая книга интервью*. Валентина Платоновна Полухина. Москва: Захаров.
- _____. (1997-2001) *Сочинения Иосифа Бродского В 7 Томах*.
 Byom, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books
 Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.
- Бродский Н Л (2005) *"Евгений Онегин" роман А. С. Пушкина: Комментарий*.
 Москва: Издательство Мультилатура.
- Buck-Morss, Susan (2004) *Mundo soñado y catastrofé: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado Libros S.A.
- Carr E. H (1999) *La revolución Rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. Buenos Aires: Altaya.
- _____ (1985) *Los exiliados románticos*. Madrid: Sarpe.
- Carrere d'Encausse, H. (1983) *El poder confiscado, gobernantes y gobernados de la URSS*. Buenos Aires: Emecé.
- Crankshaw, E. (1962) *La Rusia de Khrushchev*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- de la Guardia, R. M. y Guillermo A. Pérez Sánchez (1995) *La Europa del Este, de 1945 a nuestros días*, Madrid, Síntesis.
- Chentalisnski, Vitali (1993) *De los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik.
- Chevalier, Tracy. (1997) *Enciclopedia of Essay*. Chicago: Fitzroy Dearborn.
- D'Angelo, Paolo (1999) *La estética del Romanticismo* Madrid: Visor
- de Obaldía, Claire (1995) *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, and New York: Oxford University Press.

- Deutscher, I. (1972) *Rusia después de Stalin*. Barcelona: Martínez Roca.
- Dovlátov, Serguéi (2008) *Los nuestros: La vida de una familia en la Unión Soviética contada con sarcasmo*. Barcelona: Áltera.
- _____ (2014) *La maleta*, Barcelona: RBA.
- _____ (2005) *El compromiso*. Victoria: Ikusager ediciones.
- _____ (2009) *La Zona*. País Vasco: Ikusager ediciones.
- _____ (2017) *El oficio*. Buenos Aires: Años Luz.
- Довлатов, Сергей (2005) *Собрание сочинений в 4 томах* Санкт-Петербург: Азбука-классика
- Duch, J P. y Tello C (comp.) (1991) *La polémica en la URSS. La perestroika seis años después*. México: FCE.
- Eliot, T. S. (1921) *The Metaphysical Poets*. in the Times Literary Supplement October 1921 Recuperado de http://www.uwyo.edu/numimage/eliot_metaphysical_poets.htm
- Estrin, Laura (08/05/2017) *La literatura clandestina*. Revista Ñ recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/literatura-clandestina_0_ByIr6ADkW.html
- Fehér, F., Agnes Heller y György Márkus (1986) *Dictaduras y cuestiones sociales*. México: FCE.
- Figes, O. (2001) *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa.
- _____ (2001) *La Revolución Rusa (1891-1924)*. Barcelona: Edhasa.
- García Gabaldón, José. (2001) *La voz de Brodsky*. R de Libros N49. Recuperado de https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2073&t=articulos
- Getty, A. y O. Naumov (2001) *La Lógica del Terror: Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932-1939*. Barcelona: Crítica.

Good, Graham (1988) *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London and New York: Routledge.

Gorbachov, M.(1988) *La Perestroika y la nueva mentalidad para nuestro país y para el mundo*. La Habana, :Editora Política.

_____ (1986) *Informe político del Comité Central del PCUS al XXVII Congreso del Partido*. Moscú: Agencia de Prensa Novosti.

Gross, John (1991) *The Oxford Book of Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Grossman, Vasili y Ehremburg, Ilya: (2012) *El libro negro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Hafrey, Leigh. (1983) *Love and the Analytic Poet*. New York Times Book Review (13, July): 3.

Hegel, G.W.F. (2011) *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Hegel, G.W.F. (2003) *Fenomenología del Espíritu*. México: FCE.

Lacoue-Labarthe, Philippe/ Nancy, Jean-Luc (2012) *El absoluto literario, teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Herzen Alexandr (1979) *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*. México: Siglo XXI.

Jauss, Hans Robert, (1995) “El arte como anti-antinaturalidad. El cambio estético después de 1789” y “El recurso de Baudelaire a la alegoría”, *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, pp. 105-134 y pp. 143-159.

_____ (1982) *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- _____ (2002) *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*. Barcelona: Paidós.
- Ingerflom, Claudio *¿Olvidar el estado para comprender a Rusia? (siglo XVI – XIX) Excursión Historiográfica*, Prohistoria, no.1, primavera 1997, pp. 47-58.
- Ishov, Zakhar, (2008) Tesis Doctoral: “*Post-horse of Civilization*”: *Joseph Brodsky translating Joseph Brodsky*. Recuperado de <https://d-nb.info/1023579340/34>
- Jones, P. (ed.) (2006) *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating cultural and social change in the Krushchev era*. Abingdon & New York: Routledge.
- Lewin M: *The Making of the Soviet System*, New York, The New Press, 1994 Cap. 10
- Lopate, Phillip (1994) *The Art of the Personal Essay*. New York: Doubleday.
- Loseff, Lev (2011) *Joseph Brodsky: a Literary Life*. New Haven: Yale University Press.
- Лосев, Лев *Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского* Иностранная литература N 5 1996 Recuperado de <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/5/losev-pr.html>
- MacFadyen, David (2000) *Joseph Brodsky and the Soviet muse*. Montréal: McGill-Queen.
- Mandelstam, Ósip (1999) *Cuadernos de Voronezh*. Tarragona: Igitur
- _____ (1995) *El coloquio sobre Dante – La cuarta prosa*. Madrid: Visor.
- Мандельштам, О.Э.(1993) *Собрание сочинений в 4 т.* Москва: Арт-Бизнес-Центр
- Meschonnic, Henri. (2009) *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- _____ (1999) *Poétique du traduir*. France: Verdier.
- Nabókov, Vladimir. (1964) *Eugene Onegin*, (trad. Vladímir Nabókov), N. York: Random house.

- _____ (1997) *Curso de Literatura Rusa*, Barcelona, Ediciones B.
- _____ (1981) *Lectures on Russian Literature*. Boston: HMH Books.
- Patera, Tatyana. (2002) *A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky*, book 1-6. Lewinson, NY: Edwin Mellen Press.
- Polukhia, Valentina. (1997) "The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means" *Russian Literatura* 41, no 2: 223-240.
- _____ (1992) *Brodsky through the eyes of his contemporaries*. London: Macmillan Press. New York: St. Martin's Press.
- _____ (1989) *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time* Cambridge: Cambridge University Press.
- Popovič, Anton. (1976) *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Proffer, Carl R. (1976) *Modern Russian Poets on Poetry*. Ann Arbor: Ardis.
- Reiman, M (1982) *El nacimiento del estalinism*. Barcelona: Crítica.
- Rigsbee, David (1999) *Styles of ruin : Joseph Brodsky and the postmodernist elegy*. Westport, Conn: Greenwood.
- Rohner, Ludwig. (1972) *Deutsche Essays Prosa aus zwei Jahrhunderten. Band 1 Essays avant la lettre*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Said, Edward (1984) *The Mind of Winter. Reflections on life in Exile*. New York: Harpers.
- Sandler Stephanie "On Grief and Reason, On Poetry and Film: Elena Shvarts, Joseph Brodsky, Andrei Tarkovsky," *The Russian Review* 66.4 (2007): 647-670
- Sapir, J (1989) *La perestroika. ¿A dónde va la Unión Soviética?*. Madrid: Pablo Iglesias.

Siniavsky Andrei (1997) *The Russian Intelligensia*. New York: Columbia University Press.

Slonim, Marc (1974) *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*. Madrid: Alianza.

Sontag, Susan (2009) *Where the stress falls*. London: Penguin Modern Classics.

Steiner, George. (1976) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. USA: Oxford University Press.

_____ (1976) *Extraterritorial*. New York: Atheneum.

_____ (1996) *The death of Tragedy*. New Heaven: Yale University Press.

Stalin, Joseph. (1947) *Cuestiones del Leninismo*. Buenos Aires: Problemas.

Taibo C. (2000) *La explosión soviética*. Madrid: Espasa Calpe.

Todorov Tzvetan (2004) *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. Buenos Aires: SXIX.

Tolstoi, Lev Nikoláyevich (2003) *Obras completas Tomo I*, Madrid: Aguilar.

Толстой. Л. Н. (1979) *Собрание сочинений 22 Томах* Москва: Художественная литература

Trotsky L. (1972) *La revolución traicionada*, Buenos Aires, El Yunque.

_____ (2015) *Literatura y Revolución*. Buenos Aires: RyR

Tsvietáieva, Marina (2006) *Tres poemas*. Córdoba: Alción.

_____ (1990) *El poeta y el Tiempo*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1992) *Indicios Terrestres*. Madrid: Cátedra Versal.

_____ (1999) *Un espíritu prisionero*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____ (2007) *Cazador de ratas*. Buenos Aires: Paradiso.

_____ (1991) *Carta a la Amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Hiperión.

Цветаева, М (1997) *Собрание сочинений в 7 томах*. Москва: Эллис Лак.

Tsvietáieva, Pasternak, Rilke, (1993) *Cartas de verano de 1926* Barcelona: Grijalgo Mondadori.

Sklovski, Victor (1972) *Viaje Sentimental, crónicas de la Revolución Rusa* Barcelona: Anagrama

_____ (1973) *La disimilitud de lo similar los orígenes del formalismo* Madrid: Alberto Corazón.

_____ (2012) *La tercera fábrica – Érase una vez* Buenos Aires: FCE.

_____ (1971) *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta.

Шкловский В. (1926) *Третья Фабрика*. Москва: Артель Писателей

_____ (2009) *Сентиментальное путешествие*. Москва: Азбука классика

Veda, Miguel Ángel (ed.) (1994) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Volek, Emil (1992) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos.

Volkov, Salomon. (1998) *Conversations with Joseph Brodsky*. New York: The Free Press.

_____ (2010) : *El coro mágico*, Barcelona, Ariel.

Vorozheikina, T. (1989) *La Perestroiyka del sistema político: problemas y soluciones*. Buenos Aires: Directa.

Walkott, Derek. (1988) *Magic Industry*. The New York Review of Books.

Recuperado de <https://www.nybooks.com/articles/1988/11/24/magic-industry/>

Williams Raymond (2000) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Wilson, Edmund: *The strange case of Pushkin and Nabokov*, The New York Review of Books, July 15, 1965. Volume 4 Number 12. Recuperado de <http://www.nybooks.com/issues/1965/jul/15/>