

Memorias de un poeta ruso

Silvio Mattoni¹

Cuando el lugar reservado al poeta no está vacío, es peligroso.

Boris Pasternak

La lectura de autobiografías puede ser una actividad banal, ligada a la búsqueda de documentos, datos de época, en supuestos testimonios de primera mano. Los contextos políticos suelen aparecer allí como enmarañadas tramas de resentimientos, pequeñas traiciones y triunfos o fracasos de sujetos que procuran su propio elogio. En tal sentido, como monumentos que alguien eleva para su yo individual, las autobiografías tienen poco que ver con la literatura. El lector de dichos documentos ya existe en ellos y está como fijado por la intención pertinaz de su autor. Sin embargo, hay otras autobiografías, donde alguien parece llamarnos a escuchar algo que no necesariamente ha sido predeterminado, donde alguien parece simplemente decir: “Existí una vez, fui esto, viví lo otro”. Aunque también, y fundamentalmente: “Estoy escribiendo, estoy recordando”.

¹ Escritor y traductor, nació en Córdoba en 1969. Publicó, entre otros, *El bizantino* (1994), *Hilos* (2002), *Poemas sentimentales* (2005), *Excursiones* (2006), *El descuido* (2007) y *Avenida de Mayo* (2012). Los ensayos: *Koré* (2000), *El presente* (2008). Es investigador del CONICET. Tradujo entre otros, a George Bataille, Marguerite Duras, Francis Ponge, Pascal Quignard y Cesare Pavese. En 2004 recibió la Beca Guggenheim.

En un ensayo titulado “Del interlocutor”, el poeta ruso Osip Mandelstam trataba de aclarar las posibles maneras en que se apela a un lector, quizás a un oyente, en los poemas. Allí señalaba que lo más impresionante de un loco, algo que se traduce físicamente en la mirada perdida, eran esos discursos que no se dirigían a nadie, “la siniestra indiferencia absoluta que el loco manifiesta con respecto a nosotros” (Mandelstam, 1995). Pero lo escrito siempre habla con alguien, aunque no sea nadie en particular, y la loca indiferencia de una autobiografía estaría más bien en el otro extremo del poema, no hablándole a los árboles sino suponiendo a otro desde un principio, encerrando su lugar futuro entre la información y la retórica persuasiva. Alguien en particular no podría ser interpelado por un monumento, salvo con un barroco esfuerzo de imaginación, ya que el monumento siempre repite lo mismo. Algo más incierto que ese público sería el destinatario de un testimonio cuyo encuentro con el mensaje alguna vez emitido roza la casualidad. Así, Mandelstam (1995) escribe:

En un momento crítico, el navegante lanza a las aguas del océano una botella sellada que contiene su nombre y las descripciones de su destino. Al cabo de largos años, vagando entre las dunas, la encuentro en la arena, leo la carta, descubro la fecha del acontecimiento, los últimos deseos del difunto. Tenía derecho a hacerlo. No he abierto una carta destinada a otros. La carta encerrada en la botella está dirigida a quien la encuentre, y como yo la encontré, soy entonces su destinatario secreto.

Quien nos llama entonces no sabía de nuestra existencia, pero confiaba en nuestra curiosidad. Y este lector esperado, como el que invocaba Borges, no tiene nada que ver con un modelo diseñado estratégicamente por una conciencia constructiva. Diría que es el lector de la incertidumbre, de lo que no se sabe si importa, de quien no está seguro de lo que deja pero aun así insiste en dejarlo, para alguien, por las dudas. Enfrentándose con ese futuro incierto, con esa atención de otro que todavía no existe, el autor de su biografía investiga lo que desconoce, lo que olvida, lo que nunca podrá decir.

La autobiografía de un escritor muchas veces trata de explicar la obra, o más bien las condiciones que habrían hecho posible esa obra, al modo de una novela de formación donde no se nos ocultara la vida del autor bajo nombres ficticios. Pero acaso lo más atractivo en tales escritos no sea la así llamada formación de un sujeto quizás demasiado coherente, sino todo aquello que la memoria no extrae del yo, es decir, el mundo, un mundo particular de experiencias. De alguna manera, esto implica una necesaria lejanía del destinatario de la biografía, quien debería estar en el tiempo y en el espacio a la misma distancia que la memoria del escritor se esfuerza por recorrer hacia un pasado puntual. Este lector definido aunque desconocido, el que encuentre la botella, el que abra el libro, no sería simplemente una proyección hecha por la escritura contra la pantalla blanca de su propio presente. El interlocutor de una autobiografía que no es mero documento no se identifica entonces con un sujeto conocido por el autor, un compañero de generación o cualquier otro contemporáneo. Ni siquiera en las cartas que merecen leerse pasa algo así. Leemos las correspondencias literarias como si se nos hubiese dejado la huella de una conversación imposible y que sólo podía existir por la intervención de un tercero, y a ese lugar se nos convoca. El oyente de la misma época, el corresponsal, el contemporáneo no podían escuchar un secreto que el biógrafo de sí mismo ha debido confiar a la incertidumbre de lo escrito. En esto consiste la diferencia del mensaje en la botella con las autobiografías monumentales, que siempre se dirigen a un oyente concreto, incluso a un contemporáneo del futuro, diciéndole: "Admírenme". Para ello, se necesita una altura desde donde interpelar, una superioridad. Mientras que el naufrago sólo está ligado a su interlocutor providencial que lo descubrirá, lo hará existir a su mismo nivel, a ninguna altura sobre el nivel del mar. Y en ocasiones, lo que se nos ofrece para que imaginemos su existencia es más que la vida del autor y su mundo, son otras vidas, perdidas como conversaciones en el aire y que la simple mención de nombres propios tiende a indicar, hacernos ver.

Lo anterior intenta explicar una elección de objeto. ¿Por qué me aparté, ante el simple repaso de unas cuentas firmas célebres, de las autobiografías argentinas, tan abundantes como arduas sobre todo en el siglo XIX, y me dirigí con una confianza ciega hacia un mensaje absolutamente lejano, un fragmento autobiográfico escrito en Rusia hacia fines de la década de 1950? Quizás porque sabía que allí nada podría estar fundándose, que me encontraría ante testimonios de la disolución de un mundo y por ello, tal vez, ante la más obstinada fe en la literatura. Así abrí el *Ensayo de autobiografía* de Boris Pasternak, publicado por la editorial Dédalo en 1959, y cuyo hallazgo venía a confirmar la teoría de su contemporáneo Mandelstam sobre el interlocutor inesperado, lejano. Al comenzar, el autor nos remite a una tentativa anterior de escritura autobiográfica, titulada *Salvoconducto* (1959b), que quizás algún día también nos toque encontrar. ¿Qué habría intentado entonces, en aquel texto de principios del 30? Un análisis de las circunstancias que lo habían convertido en lo que era, aunque, objeto ahora, “menoscabado por una afectación inútil, un pecado común de la época” (Pasternak, 1959a). Volverá pues sobre aquellos años de formación y de juventud. El “ensayo” terminará entonces de nuevo con la Revolución, luego de revisar una infancia finisecular bajo la figura emblemática de Tolstoi, la constitución de una vanguardia polimorfa a comienzos del siglo XX y la descripción de escritores como Maiakovski o Marina Tsvietáieva que parecen ejemplos de mundos perdidos, mirados con cierta nostalgia. Algo le impide a Pasternak seguir después los destinos a veces trágicos de sus compañeros de generación, sólo la vista se posa al final en “ese mundo único, a ningún otro parecido, que está suspendido en el horizonte como las montañas vistas desde la llanura o como una gran ciudad lejana sumergida en los fulgores de la noche” (Pasternak, 1959a). ¿Cómo hablar de todos los accidentes y causalidades encerrados en ese marco?

Habría que hablar —escribe Pasternak en la última página donde se excusa de seguir— de suerte que el corazón se oprimiese y los cabellos se erizaran. Pues hablar en la forma habitual, hablar sin ensordecir, no sólo no tiene ningún sentido ni ninguna razón de ser, sino que escribir así sería vil y deshonesto. Y estamos lejos de ese ideal. (Pasternak, 1959a)

De modo que el silencio que viene después de la tentativa biográfica adquiere un peso enorme. Habría que inventar todo un lenguaje para narrar eso que pasó después de los años 20, allá, donde San Petersburgo perdió su nombre. Pero a la vez, en la intensidad de los fragmentos que recuerda Pasternak se agita una chispa de ese silencio hacia cuyo resplandor blanco todo parece precipitarse.

Las vidas de esos poetas entusiasmados, discutiendo y agrupándose para renovar su lengua entre el acmeísmo y el futurismo, no pueden ser rememoradas sino desde esa travesía del silencio que no sabemos cómo habría realizado Pasternak. Y de ese punto en que elige terminar la narración de ciertos episodios de juventud surge también la tonalidad ética de su ensayo, como si intentase reparar algo que sin embargo, por la misma distancia retrospectiva, se revela como irreparable. Pasternak pretende restablecer un equilibrio en sus juicios sobre personas que conoció y que habrían sido importantes para él, redimirlos del olvido y hasta del desdén que sus convicciones estéticas del momento podían haber alentado. Cito un párrafo que resume este gesto de revisión: “Subestimé durante mucho tiempo a Tsvietáieva, como en diversos grados también subestimé a muchos otros: a Bagritski, a Khlébnikov, a Mandelstam, a Gumiliev” (Pasternak, 1959a). ¿Qué nos dicen estos nombres? Algunos son un simple sonido eslavo, que la imaginación podrá colmar con su natural exotismo. Otro es una noticia en el diccionario de la literatura, como Gumiliev fundador del acmeísmo, curiosa vanguardia rusa cuyo lema era “sencillez y claridad” y que aspiraba a reflejar “la vida tal cual es”, en oposición a los ensueños del simbolismo inmediatamente

anterior. O el futurista Khlébnikov, a quien acaso nunca podamos leer porque se dice que inventó nuevas formas de experimentación lingüística. Y nuestro único conocido Mandelstam, aunque sobre todo por su prosa extremadamente perspicaz. ¿Acaso Pasternak ha encendido el samovar para que los poetas perdidos tomen un té en el limbo? La misma imagen aparece en un poema de Ana Ajmátova (1998) que se titula “Nosotros cuatro”. ¿Quiénes? Los epígrafes pertenecen precisamente a Pasternak y Mandelstam, y este último nombra allí a Marina Tsvietáieva diciendo: “Oh, musa del llanto. / ¿Es verdad que también a la ágil gitana Marina / Tsvietáieva le estarán destinados / los tormentos del Dante?”. Y el poema de Ajmátova también la nombra en el último verso que dice: “Esto – es una carta de Marina”. Tenemos pues un cuarteto de poetas reunidos. ¿De qué hablan? Ajmátova escribe o transcribe: “Todos estamos de visita en la vida, / vivir – es sólo acostumbrarse, / en la avenida del aire se oyeron / dos voces llamándose”.

La memoria de Pasternak retrocederá sin embargo hacia el más remoto origen que puede captar dentro de sí mismo, mucho antes de que la esfera de cristal de esos cuatro poetas se suspendiera a orillas de un río congelado a punto de ser destrozada como por un inmenso martillo que nadie maneja. Pasternak se remonta a un recuerdo de su primera infancia, cuando en su casa dan un concierto al que asiste Tolstoi, muy admirado por su padre. El niño duerme pero el concierto lo sobresalta. “A medianoche —escribe— desperté con una congoja punzante que nunca antes había experimentado” (Pasternak, 1959a). Su llanto no será escuchado hasta que termina el trío de violín, violoncelo y piano. Para calmarlo, dejan que vea la fiesta donde “las damas surgían de vestidos con escotes hasta media espalda como flores dentro de una canastilla. Los círculos de humo se soldaban con los cabellos grises de dos o tres ancianos” (Pasternak, 1959a). Uno de ellos, León Tolstoi. Pero luego la vocación del niño y joven Boris no se inclina hacia la literatura. Y más que el personaje imponente del novelista, lo atrae el origen de aquella misteriosa

angustia, la asociación del tañir de las cuerdas con gritos de alarma, y durante varios años pensará en ser músico. Se fascina entonces por el compositor Scriabin, a quien conoce en la adolescencia. Sólo que el joven Pasternak aspira a componer sin saber tocar. Le muestra partituras a Scriabin y este las aprueba y lo alienta. Pero el desajuste entre sus ambiciones y la pobreza técnica, ese secreto no saber, se vuelve un suplicio que lo hará abandonar la música. Como un niño que cree en su destino, mágicamente, fuera de toda premeditación, Pasternak se construye fábulas que suponen ya la literatura, ese arte que no se puede aprender y que alimenta todo tipo de fantasías.

“No había absurdo en que no creyera”, escribe Pasternak sobre aquella adolescencia de promesa musical.

En el alba de la vida, que es cuando son factibles tales locuras, me imaginaba, acaso recordando mis primeros vestiditos, que en una época anterior yo había sido una niñita y que me era necesario reencontrar esa naturaleza, infinitamente más encantadora y más deliciosa, oprimiéndome la cintura hasta perder el aliento, o me imaginaba no ser hijo de mis padres, sino un niño hallado y adoptado. (Pasternak, 1959a)

¿Por qué tales fabulaciones sobre su origen lo harían abandonar la música? Porque esperaba signos, señales de un destino que no llegaban. Deja hasta el gusto por escuchar música. Pero a la distancia Pasternak posa su mirada de redención en el difunto Scriabin, cuya maestría musical describe así:

De pronto, en el curso de la melodía, una respuesta o una objeción hace irrupción con otra voz, una voz femenina, más alta, con un tono más simple, el de la conversación. Disputa calmada, discordancia instantáneamente eclipsada. Esta nota es introducida en la obra con una naturalidad increíble. El arte está saturado de cosas que todos conocen, de verdades que corren por las calles. (Pasternak, 1959a)

E igualmente, escribir será para Pasternak escuchar más que inventar, poder trasponer de alguna forma lo que parece obvio y cuya misma naturalidad

hace pasar inadvertido. Y compara a Scriabin con Dostoyevski, que transforma los lugares comunes en intensidades absolutas, notas de una conversación cuyos límites son los límites de un lenguaje y un mundo.

También hay un ensayo de Mandelstam, del que sólo se hallaron fragmentos, sobre la muerte de Scriabin. Allí se intenta explicar su innovación musical a partir de los mitos antiguos, del helenismo y el cristianismo. Mandelstam (1997) anota: “La voz es el individuo. El piano es la sirena. La ruptura de Scriabin con la voz, su vivo entusiasmo por el ‘pianismo’, implica la pérdida de una aprehensión cristiana de la persona, del ‘yo soy’, en música”. Y agrega: “En ese sentido, él rompió con la música cristiana y siguió su propia vía...”. Como si la diversidad de voces fuese un anuncio de ruptura, una grieta en la unidad que la armonía todavía intenta arreglar, pero provisoriamente. Y por eso justamente, cada fragmento de voz, cada matiz de esa charla musical, expresa su incompletitud y conmueve al oyente que ve reflejarse ahí su propia muerte, o más bien la angustia que solemos asociar con los límites definitivos. Como en el poema de Ajmátova, las dos voces que se llaman en la calle y que dicen, contra el bajo de fondo sobre el que se suben esas notas más agudas, que estamos de visita aquí y ahora. Mandelstam (1997) escribe una divisa para el arte de Scriabin y su inminente disolución de la unidad: “¡Hay que recordar cueste lo que cueste! Vencer el olvido – por más que cueste la muerte”, pues a fin de cuentas “morir es recordar, recordar es morir...”. No puede ser casual esta coincidencia en las impresiones de dos poetas que todo nos conduce a emparentar. Como los agudos de las cuerdas sobre la tranquilidad del piano en la escena de angustia infantil, el nombre de Scriabin parece significar para Pasternak y Mandelstam el testimonio de una cultura y el anuncio de su diversificación, de futuras metamorfosis, aunque ese mismo anuncio se haga dándole la espalda a lo que se avecina, armonizando los fragmentos para que sigan dirigiéndose a alguien, destinatario del recuerdo.

Aunque Pasternak, como dijimos, abandona la música, llevará esta manera de escuchar a su nueva vocación. Y pensará siempre la poesía como un descubrimiento antes que como una invención o un artificio. Veamos al respecto uno de los momentos ensayísticos, que abundan, dentro de la autobiografía de Pasternak. Se pregunta: “¿Qué es la literatura en el sentido corriente, el más extendido, de la palabra?”. Y contesta: “Es el mundo de la elocuencia, de los lugares comunes, de las frases redondas”. Allí donde ciertas personas demuestran que manejan el arte de decir, abstraer lo vivido y someterlo al comentario común, a las identificaciones y a los argumentos. Pero de pronto, en ese reino artificial de una elocuencia cómoda, sentada en su trono de diletante para hablar de todo y nada, puede irrumpir alguien. De hecho, la literatura no existiría sin esas irrupciones. “Alguien abre la boca — dice Pasternak (1959a)— no por afición a las letras sino porque sabe algo y tiene alguna cosa que decir”. Y lo que sabe probablemente sea una novedad, una noticia o el simple rumor del mundo exterior cuya música se ha descubierto en parte. Cito: “Como si las puertas se abrieran de par en par y entrara el fragor externo de la vida”, que no es otra cosa que la ciudad, esa naturaleza moderna. Pasternak se está refiriendo además, con esta visión general del salón de los charlatanes amantes de las letras donde ingresa una voz ajena, extraña, como el viento de una tormenta de nieve rompiendo los cerrojos de un ventanal, al poeta simbolista Alexander Blok. Leyendo la descripción de su poesía no podemos dejar de pensar en Baudelaire, aunque uno de carácter ruso, más comunicativo, por lo cual se transformó en maestro de toda una generación de jóvenes. Sus poemas serían como pinceladas rápidas, apuntes de cosas vistas en las calles, voces que se pierden apresuradas por el clima adverso. Así los describe Pasternak (1959a), como anticipándose a los gestos de vanguardia de sus seguidores: “Adjetivos sin sustantivos, verbos sin sujetos, juego del escondite, siluetas que pasan furtivas, emoción, refrenamiento”. Luego exclama, casi sorprendido por esa continuidad de la

poesía en un momento dado: “¡Cómo se relacionaba tal estilo con el espíritu de la época, encubierto, secreto, clandestino, asomado apenas del subsuelo, que utilizaba, para expresarse, un lenguaje de conspiradores, donde el personaje principal era la ciudad y el suceso principal la calle!”. Porque también ahí hay un cambio, la célula en lugar del salón, claves y consignas de agitación urbana en lugar de la elocuencia reiterativa. Así también al lado del cenáculo de batalla con su gran subjetividad, se desarrollan los círculos de estudios, los intentos de sistematización cuasi-científica de las formas poéticas, como el del experimentador Andrei Bely, por quien el memorioso Pasternak dice haber estado loco, “intoxicado de literatura moderna”, en su adolescencia. Sin embargo, en su juventud iconoclasta pero muy reflexiva, no asistirá a los trabajos del círculo de Bely sobre la métrica rusa porque, afirma ahora, “siempre sostuve que la música de la palabra no es un fenómeno acústico y no consiste en la eufonía de las vocales y consonantes consideradas por separado, sino en una correspondencia entre el significado de la frase y su resonancia” (Pasternak, 1959a). No deja de sorprender la atención de los poetas rusos de la época hacia la materia de su lengua, que desconocemos, pero cuyos cuestionamientos preanuncian muchas vías del siglo XX. En el caso de Pasternak, la resonancia de los significados como verdadera música del verso se vincula a esa tarea de recolección auditiva de voces, discordancias eclipsadas, ciudad vislumbrada en el susurro de un umbral sombrío, que les adjudicaba a la escritura y a la composición como notaciones del natural.

Pero también Mandelstam, en el relato de su *Viaje a Armenia* (2004), escribía: “Hay gente que hace resonar las llaves de un idioma, incluso cuando no tienen ningún tesoro para abrir”. Entonces hay que saber algo, atesorar un secreto, no basta con hacer tintinear las llaves, si bien las eufonías, las singularidades idiomáticas pueden ser tan agradables como un paisaje típico. Así Mandelstam describe las charlas en armenio con igual detenimiento, idéntica apreciación sensible que las montañas, lagos, costas que lo saludan al

pasar, precisamente, como en el mismo idioma. Pero Mandelstam no llegó a la edad de Pasternak y nunca olvidaría su apego a los juegos de palabras de la juventud vanguardista. O más bien, su afición y su pasión por las resonancias significativas de ciertas sonoridades, ciertas palabras, sobre todo si una lengua extranjera pone de relieve su naturaleza de pura arbitrariedad. Terminará muriéndose de frío en Siberia mientras piensa o sueña con la palabra “laurel” de un poema provenzal, que le trae la calidez de ese clima lejano, a miles de kilómetros, a cientos de años.

Pasternak (1959a) prefiere el blanco más cercano, su color local:

Las primeras heladas plateaban la tierra y las filas de abedules le engastaban el oro de su follaje nuevo, y esta plata de las heladas y este oro de los abedules se extendía sobre ella como humilde ornamento, como hojitas de oro y plata chapeadas sobre su santa y apacible antigüedad.

Sin duda que en esa forma de mirar incide la distancia, cierto paisaje rural irrecuperable y que acaso tampoco sea deseable recuperar, salvo en la coloración de la memoria. No es la nieve lo que está viendo, sino la penetración de su propio ojo que lo intensifica todo. Bajo el sol vivaz de Armenia, con la vista colmada de anaranjados y rojos arcillosos, Mandelstam (2004) anota esta frase que podría dar el tono a la madurez de Pasternak: “El color no es sino aquello que, como el sentimiento en el momento de partir, está teñido por la distancia y encerrado en la extensión”.

Leyendo a un poeta menor, el joven Pasternak escribe los versos de su primer libro, de cuyo título pretencioso reniega pero donde se afirma esa necesidad de trasponer partes del mundo, lugares, ciudades, antes que conmovier o encantar. Declara:

Yo no trataba de obtener ese ritmo martilleante de danza o de canción a cuyo influjo, casi sin la participación de palabras, las manos y los pies comienzan a moverse

automáticamente. No intentaba manifestar, reflejar, encarnar, representar esto o aquello. (Pasternak, 1959a)

De modo que la trasposición no es descripción, no aspira a conformar un sujeto que describe lo que pasa. La ciudad de Venecia o una estación de tren con sus multitudes debían estar condensadas en un verso, sin preguntas sobre las imposibilidades del lenguaje. ¿Será eso lo que tendrá que aprender el joven poeta? De su primera lectura de Ajmátova, que lo asombra, Pasternak retiene la doble intención de mencionar los efectos de la tarde sobre la página escrita y a la vez desarrollar un contenido propio de esa hora. “Yo envidiaba — escribe— al autor que había conservado con medios tan simples las parcelas de verdad que había aportado”. Nuevamente, la verdad se obtiene de un saber que no es un tesoro guardado para la elocuencia, sino un saber percibir, ver el color de la tarde y al mismo tiempo escuchar su tono. Sin embargo, Pasternak no relata su formación como una constitución progresiva de sí mismo, antes bien parece subestimarse. Sigue deplorando su primer libro como si pudiera borrarlo varias décadas después. En tal sentido, el *Ensayo de autobiografía* intenta rescatar más ciertos episodios, el conocimiento directo de ciertas personalidades singulares, que narrar cómo el autor llegó a ser quien es. O quizás lo hace, pero de forma negativa. El que abandonó la música, el que escribió poemas de juventud que ya no deberían leerse, el que se olvida de sí mismo para hablar de otros, el que intenta narrar ahora una época de entusiasmo aunque basada en expectativas falsas, ese que recuerda y prefiere callar algunos finales drásticos, incluyendo el presente, es quien firma el resumen impresionista de aquellos años.

Así el momento de adhesión al futurismo está sombreado, casi suavizado por toda clase de ironías. Un amigo que vela por su pureza futurista lo ayuda, para salvarlo de la tentación de otros halagos que lo podrían llevar al academicismo, a pelearse con todo el mundo. La inmodestia de aquel poeta

joven contrasta con el narrador actual que casi hace desaparecer los libros, los trabajos de entonces, aunque siempre con la deferencia de resaltar los elogios ajenos, la confianza de los otros. Para huir del sentimentalismo o la apatía, nos cuenta Pasternak, la juventud artística de izquierda desdeñaba la modestia y cualquier tipo de reconocimiento. Pero el ataque estético, en su misma negatividad, indicaba lo endeble de las propias posiciones. Sólo algunos estaban seguros, al menos al comienzo, como Maiakovski, otra figura cuyo fantasma trágico atraviesa como un haz luminoso la memoria de Pasternak. Y aunque no describe los detalles de su relación mutua, una digresión sobre el suicidio busca restituir la intensidad de una vida, que se despliega a partir de allí. Podría decirse que Maiakovski funciona como el doble invertido del narrador: los dos son jóvenes futuristas, poetas que prometen cambiarlo todo, pero sus destinos difieren, uno podrá recordar, el otro no, uno podrá revisar su período juvenil, uno podrá renegar incluso de la propia poesía, el otro no. Y ese otro es el objeto de meditación con que la memoria practica la restitución de mundos perdidos. “Cuando viene el suicidio al pensamiento —escribe Pasternak (1959a)— uno carga sobre sí una cruz, le da la espalda al pasado, declara la propia quiebra y considera inútiles sus recuerdos”. ¿En qué podría asentarse entonces la continuación de una vida? No son las obras lo que salva, sino la posibilidad de mirar hacia el pasado y reparar continuamente la grieta que amenaza con quebrar el presente. El suicida, en cambio, se ha sustraído de sí mismo, no es dueño de su dolor.

Y puede ser que uno se elimine no por fidelidad a la decisión tomada, sino porque no puede soportar más esa tortura que no se sabe a quién pertenece, ese sufrimiento en ausencia del ser sufriente, esa espera vana que no colma la vida que continúa.
(Pasternak, 1959a)

Se trata sólo de un punto a partir del cual empieza el silencio, no de una decisión que busque otros efectos. Pasternak denuncia veladamente la

fantasía dostoyevskiana de un suicidio como protesta, como rebelión. Maiakovski se suicida por orgullo, dice, tras haber banalizado algo de su obra; Esenin se mata por misticismo; Marina Tsvietáieva, para esconderse de un mundo adverso que le impone sacrificios y desorden. Podríamos ampliar la lista de Pasternak con otros poetas que simplemente se dejaron morir, como Blok, o se hicieron enviar a la muerte, como Mandelstam. ¿Acaso el autor en sus recuerdos encuentra algo que se oponga al suicidio? Nuevamente, hace un gesto de reverencia, casi una plegaria, cuando escribe: “Inclinémonos compasivamente tanto ante sus sufrimientos cuanto ante su talento y su recuerdo luminoso” (Pasternak, 1959a). Los poetas suicidas iluminan el cielo como constelaciones precisas dibujadas por quien todavía los recuerda.

Pero en sus últimos años Maiakovski se le torna incomprensible, con sus escritos voluntariosos y propagandistas, en suma, tan innecesarios para una “conciencia social” racionalista como para el lector de poesía que Pasternak sigue siendo. La mutua admiración original se convierte en indiferencia y de alguna manera da el tono de una atmósfera opresiva, cada vez más solitaria, más silenciosa. “Es increíble que se tenga por revolucionario a ese Maiakovski inexistente”, afirma Pasternak. Pero algo más grave se sugiere en esos años, marcados por suicidios consecuentes con la falta de necesidad de literatura, “cuando dejó de existir toda poesía”, recuerda Pasternak, la de Maiakovski o la de cualquier otro, entonces se habría cumplido lo que anunciaba una dedicatoria de otro tiempo en que Boris le hablaba a Vladimir con estos versos: “Yo sé que su camino es auténtico, / pero ¿cómo por este camino sincero / a usted lo han podido arrastrar / bajo las bóvedas de tales hospicios?” (Pasternak, 1959a). La altivez de Maiakovski lo habría llevado a creer que podía resistir todo, hasta la humillación de escribir una literatura de servicio. La glorificación póstuma de Maiakovski salvará parcialmente a Pasternak de una celebridad que no quería para sí y que a la distancia contempla como un sistema de obligaciones imposibles de cumplir. Dice

entonces que no precisa una doradura suplementaria de reconocimiento público para su vida. ¿Debemos creerle cuando sabemos que la autobiografía como género suele suponer lo contrario? En todo caso, se dirige a alguien, no a un congreso de escritores, ni a ningún sujeto colectivo, ese oxímoron al que nos hemos acostumbrado. “Una vida sin secretos y sin purificaciones — escribe— una vida brillantemente reflejada en el espejo de una vitrina de exposición, es inconcebible” (Pasternak, 1959a). ¿No se tratará justamente de eso la autobiografía de Pasternak, de una purificación? No querría entonces exponerse ni revelar sus secretos, sino purgar algo, devolver algo a quienes ya no existen para recibirlo. Les agradece a los muertos que le hablaron. Pero se dirige a nosotros que podremos imaginar ese diálogo imposible.

Por ejemplo, Pasternak cuenta que no entendió en su dogmatismo de innovador profesional la sencillez de Tsvietáieva, cuya misma claridad le cerraba el camino a su mirada ávida de rarezas. Finalmente, un libro suyo lo conmueve e inician una correspondencia. El relato de cómo se pierden las cartas de ella, que Pasternak aprecia como obras de la máxima importancia, podría decirse que resume el sentido de la mirada que dirige hacia su vida pasada: una belleza, una intensidad encontradas y admiradas, un ser que logra pasar casi entero a la escritura, y el azaroso destino que todo lo disuelve, o casi. “Un exceso de celo causó su pérdida”, cuenta Pasternak (1959a). Sin embargo, la suerte de la autora, dirá, “iba a constituir el mayor de mis pesares”. Junto con la de otros dos poetas caucasianos cuyos nombres, Iashvili y Tabidze, cruzan raudamente el final del libro de Pasternak. Hablando de la habitación en que los conoce, escribe: “Yo la enterré con precaución en el fondo de mi alma para que no se quebrara con los terribles acontecimientos que iban a ocurrir en ella y en sus proximidades”. Pero nada nos dirá de eso terrible, nada más que los colores de ese recuerdo previo al instante final, antes de despedirse. Así describe un tiempo de indigencia, sin necesidad de fechas, transfigurado por las palabras dichas y oídas: “Cuando nos reuníamos, nos

comunicábamos las novedades, comíamos y recitábamos algo. Un soplo fresco recorre rápidamente, con breves toques, las plateadas hojas del blanco dorso de terciopelo de los álamos”.

Finalmente, en un viaje al sur durante la carestía de la guerra, Pasternak camina junto a un futuro maestro, según dice, entonces joven, y puede ver “por encima de las cadenas de montañas y del horizonte, la faz sonriente del poeta que marcha a mi lado y las manifestaciones brillantes de su prodigioso genio, y la sombra funesta de la predestinación en su sonrisa” (Pasternak, 1959a). Pero no sabemos a qué estaría destinado ese acompañante que simplemente representa al interlocutor alejado o un pasado irrecuperable. “Si yo le digo una vez más adiós —concluye Pasternak— que sea en estas páginas, en su persona, un adiós al resto de mis recuerdos”. El que escribe parece estar hablando solo, pero imagina en verdad que el papel puede ser otro, que puede despedirse de un gesto recordado que se esboza y en seguida desaparece sobre la página. Sin embargo, era alguien. Y quien lee podrá serlo, debería serlo para que la redención de los muertos, la purificación del sobreviviente tengan lugar. Pienso que en este caso la autobiografía no está lejos de la lírica, intento de construir una intimidad que pueda ser escuchada, no celebrada, sino reconocida. El diálogo de quien recuerda, aunque imposible, parece realizarse ahora. Porque la misma distancia que nos separa de Rusia, el medio siglo, el idioma, hace surgir con intensidad un deseo. Según el ensayo de Mandelstam (1995) sobre el interlocutor: “El gusto por la comunicación es inversamente proporcional a nuestros conocimientos reales sobre el interlocutor y directamente proporcional a la aspiración a interesarlo en sí mismo”. Pasternak no escribía para nadie vivo, todavía, por eso nos llama.

¿Habremos de seguir buscando después de su silencio enigmático, acaso resignado, acaso prudente, los versos de un ritmo yámbico eslavo que no están a nuestro alcance? Esa mirada hacia atrás nos conduce al mundo en que fueron posibles los poemas de Tsvietáieva (2003) y de Ajmátova (1998)

dedicados a él. La primera le decía: “Con redoble de voces de los arroyos / surcas mi cerebro, como con un verso. / (¡El buzón postal – el más espacioso / de los buzones – no podrá contenerte!)”. Y en otro poema en que habla de la distancia que los separa y acusa a las verstas, esa medida de longitud tan rusa, de haberlos puesto en lugares lejanos a los dos, leemos: “Conspiradoras: verstas, lejanías... / No nos execraron – nos extraviaron. / En latitudes perdidas de la tierra / nos recluyeron, como a los huerfanitos”. Mientras que Ajmátova termina el poema que sencillamente se titula “Boris Pasternak” con esta estrofa: “Ha recibido el don de una niñez perpetua, / y esa munificencia, pinchazo de los astros, / es su herencia junto a la tierra entera, / que ha compartido con todos nosotros”. Se habla aquí de un don, quizá infantil, que es el asombro o la admiración, capacidad de ver la figura del otro y tratar de escucharlo. Tal vez sea el secreto de esa actividad de conocerse a sí mismo implícita en toda autobiografía. No para controlar los imprevistos, el azar donde se esconde lo viviente de una escritura, sino para abandonar todas las posibles ficciones del yo y pensar desde el olvido que separa los escasos episodios recordados cómo se llega a ser lo que uno es. Así Kafka en su *Diario* advertía: “Conócete a ti mismo no significa: obsérvate”. Con miras a lograr un fantasioso autodomínio imperativo que siempre termina volviéndose una condena. “Sino que —prosigue Kafka— la expresión significa: ¡Desconócete, destrúyete! En apariencia, algo malo, y sólo si uno se inclina muy bajo oye también lo que tiene de bueno, que se expresa así: A fin de transformarte en el que eres”. Pasternak desconoce su estilo juvenil, la soberbia que le había dado un salvoconducto para la historia de la poesía y su ansiedad por lo nuevo, se descompone como un ojo que percibe colores y una mirada que recupera rostros queridos, a fin de transformarse en alguien que puede ser escuchado, no un documento, sino un tono. Para usar palabras viejas, diría que nos ofrece una sensibilidad amigable. Y como escribió Mandelstam (1995) en ese ensayo que no he dejado de citar: “Para que estas líneas alcancen su destino tal vez

serán necesarios los cientos de años que necesita una estrella para hacer llegar su luz a otra estrella”. No se trata de ninguna metafísica de lo excepcional. Para que Pasternak pudiera escribir su melancolía y su anhelo de redención de los otros, tenía que saber algo, que estaba escribiendo un mensaje, ante la inminencia de ciertos peligros, para un mundo todavía inimaginable.

Bibliografía consultada

- Ajmátova, A. (1998). *Réquiem y otros poemas*. Madrid: Mondadori.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berger, Y. (1958). *Boris Pasternak*. París: Pierre Seghers.
- Chodasevic, V. (2002). “Gumiliev y Blok”. *Hablar de poesía*, año IV, (8), Buenos Aires, diciembre de 2002.
- Mandelstam, O. (1995). “Del interlocutor”. *Nombres*, año V, (6), Córdoba, julio de 1995.
- _____. (2004). *Viaje a Armenia*. Córdoba: Alción.
- _____. (1997). “Pushkin y Scriabin”. *El banquete*, año I, (1), Córdoba, octubre de 1997.
- Pasternak, B. (1959a). *Ensayo de autobiografía*. Buenos Aires: Dédalo.
- Pasternak, B. (1959b). *Salvoconducto*. Buenos Aires: Dédalo.
- Robin, A. (1949). *Quatre poètes russes*. París: Seuil.
- Tsvietáieva, M. (2003). *Mi Pushkin*. Buenos Aires: Santiago Arcos.