

ΠΑΡΑΔΙΓΜΑ

REVISTA UNIVERSITARIA DE CULTURA

**ΝÚΜΕΡΟ 11
JULIO 2011**



Del lat. paradigma, y este del gr. παραδειγμα

Este 2011 ha sido elegido como el año dual Rusia-España y desde Paradigma hemos querido sumarnos a dicho evento. Dejando a un lado la solemnidad de dicha celebración y los posibles acuerdos entre ambos países en sectores que nada tienen que ver con la Cultura, con la publicación de este undécimo número se pretende ofrecer trazos, esbozos de la maravillosa y contundente cultura rusa, posiblemente, una de las más pasionales, ricas y profundas de la historia de la humanidad. Rusia no sólo nos ha regalado grandes compositores, pintores, cineastas, arquitectos, científicos, novelistas, bailarines... nos ha ofrecido una forma de entender y relacionarnos con la cultura, el folclore y la tradición, sin duda, estigma del artista ruso. Por ello, más que dar a conocer una cultura o una realidad, en Paradigma hemos querido aproximarnos a un entramado, ecléctico y diverso, que esperamos les permita ampliar el conocimiento sobre uno de esos países que mejor ha sabido retratar al ser humano y el devenir del tiempo.



Consejo Editorial

- Cristina Consuegra Abal - José J. Reina Pinto - Antonio Heredia Bayona -

Diseño y maquetación

- José J. Reina Pinto -

Correo electrónico

paradigmacultura@googlemail.com

DL: MA-1343-2005
ISSN: 1885-7604

El equipo editorial de Paradigma quiere agradecer el esfuerzo realizado por todas aquellas personas que hacen posible esta publicación. Especialmente agradece a Alejandro Heredia su colaboración en la corrección de pruebas que con celeridad y meticulosidad lleva a cabo en cada número.

Los miembros del consejo editorial de esta publicación no se hacen responsables de las opiniones vertidas por los autores de los artículos, poemas, u otras formas de expresión incluidas en este número.

"DE DITSEVERA A PIARGOVSKAYA", DE LA NOVELA INÉDITA ENTRE TODAS LAS MUJERES.

MIGUEL ÁNGEL MELERO

EL HOMBRE AMA EL SUFRIMIENTO. UNA DESTILACIÓN FILOSÓFICA DE MEMORIAS DEL SUBSUELO.

GONZALO MUÑOZ

FRAGMENTO DE "СЯЗ ИСГЯА СОВЯС FONDО ВΛΑΝСО" DE "EL CALTO Y LA CENIZA, ANTOLOGÍA POÉTICA DE ΔΙΝΑ ΔΙΜΆΤΟΥΛΑ Y ΜΑΡΙΑΝΑ ΤΣΥΕΤΆΙΕΝΛ" GALAXIA GΥΤΣΕΙΒΕΡΓ/ΣΙΡΣΥΛΟ DE ΛΕΣΤΟΡΕΣ, ΒΛΑΡΣΕΛΟΝΑ 2005.

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

ΛΑ ΠΛΗΡΑΣΙΟΝ Y ΣΕ ΡΑΙΣΑΙΣ: ΔΙΔΡΕΪ ΤΛΑΚΟΥΣΚΙ.

BLANCA MONTALVO

PODΕЯ Y ΜΑΤΕΜΆΤΙΟΑΣ ΣΗ ΛΑ ΛΗΤΙΓΥΛ ΝΗΙΟΝ ΣΟΒΙΕΤΙΟΑ.

CARLOS CRIADO

ΣΗΟΣΤΑΚΟΝΙΤΣΗ Y ΣΕ ΣΙΣΤΕΜΑ ΣΟΒΙΕΤΙΟΑ: ΣΕ ΡΟΔΕЯ Y ΣΕ ΡΥΒΛΙΟ ΦΡΕΙΤΣΕ ΑΛ ΓΕΝΙΟ.

ALESSANDRO GANDINI

ΤΣΥΙΣΤΆΙΕΝΛ ΥΛ ΝΟ ΒΙΝΣ ΣΗ ΜΟΣCΥ.

MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS

ΕΛ ΓΡΑΝΔΙΟΣΟ ΜΟΝΤΟΝΣΙΤΟ.

ΙΡΙΑΝΑ ΒΑΧΕΛΙΣ ΤΣΥΕΤΚΟΥΑ

ΔΟΛΟΑΙΟΕΣ - ΡΑΦΑΕΛ ΣΑΡΑΝΙΑ

ΣΙ ΤΥ ΒΟΛΣΗΕΝΙΟΥΕ ΥΟ ΝΙΟΟΛΆΣ - ΜΑΡΙΑ ΕΛΟΥ-ΓΑΡCΙΑ

ΙΛΥΣΙΟΝ - ΙΑΒΙΕЯ ΒΕЯΜΥΔΕΣ ΓΟΜΕΣ

ΛΑ ΣΕΣΤΑCΙΟΝ - ΔΑΥΙΔ ΓΟΝΖΆΛΕΣ ΛΟΒΟ

ΡΕЯΣΕΡΗΟΙΣ - ΒΕΓΟΪΛ CΑΛΛΕΙΟΝ

EL CARRO DEL HENO

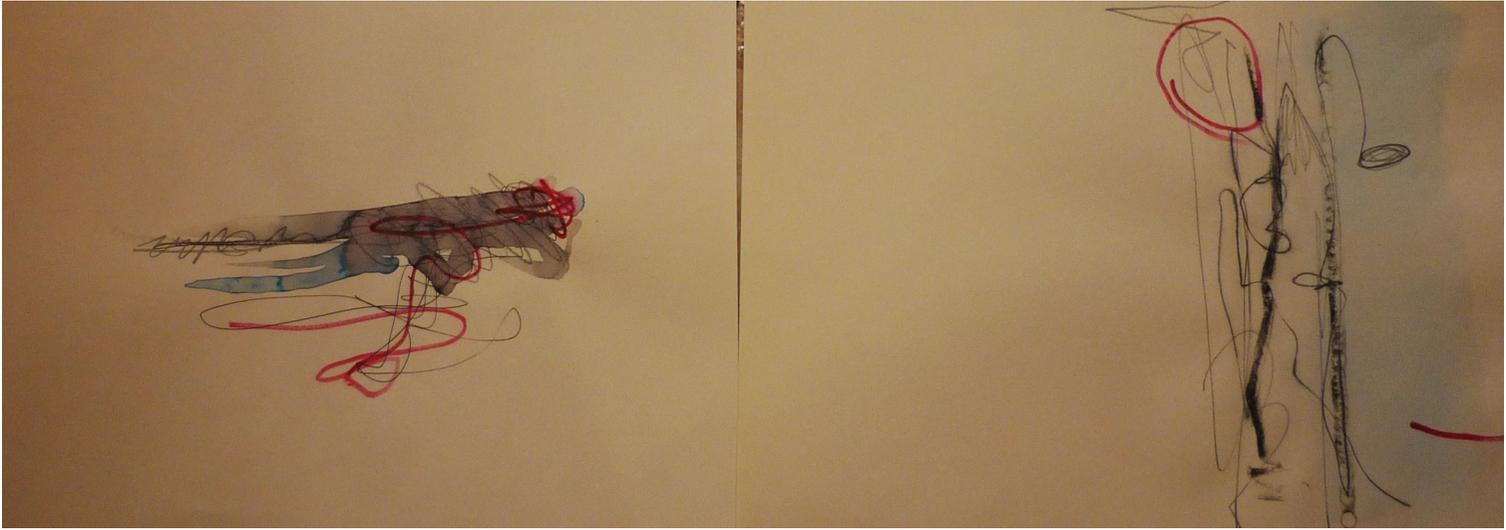
SON LAS MISMAS PISADAS

LOLA PADILLA

ΕΧΤΡΑΥΑΓΛΙΟΑ

СЛЯΜΕИ Μ. ΗΕЯЯΣЯΛ

ΛΑ ΙΛΥΣΤΡΑCΙΟΝ ΔΕ ΛΑ ΡΆΓΙΝΑ 5 ΗΛ ΣΙΔΟ ЯΕΑΛΙΖΑΔΑ ΡΟЯ
SARA MAESE GONZÁLEZ, ΕΣΤΥΔΙΑΝΤΕ ΔΕ ΒΕΛΛΑΣ ΑΥΤΕΣ ΣΗ ΛΑ ΝΗΙΥΕЯΣΙΔΑΔ ΔΕ ΜΆΛΑΓΑ





“De Antequera a Piragovskaya”, de la novela inédita *Entre todas las mujeres*.

Miguel Ángel Melero

Villanueva de Cauche- Antequera, septiembre de 1936.

Diego Ventura, soldado del Ejército Republicano que, tras la ocupación fascista de Antequera en agosto de 1936, operaba en la zona Sur del término antequerano realizando labores de contención y defensa activa contra los hipotéticos intentos de avance sublevado hacia la capital, cae herido de gravedad en una pierna en una de estas incursiones.

Había sido esta una de las refriegas de mayor gravedad en cuanto al número de heridos y muertos, veinticuatro y doce respectivamente, contando ambos bandos.

La contención republicana en el enfrentamiento había provocado el repliegue de unas tropas sublevadas que de nuevo habían fracasado en su objetivo de hacerse con alguno de los objetivos codiciados que hubieran dejado expedito el camino hacia Málaga, como Villanueva de Cauche.

Pero Diego no podía ahora disfrutar de ese éxito republicano, ya que su carácter indomable e impetuoso le había llevado a traspasar, una vez más, la línea de la disciplina militar, y de paso la del sentido común.

Y es que en una de las muchas reyertas paralelas que generaron los *cuerpo a cuerpo*, Diego, en un violento arrebato de rabia, orgullo y saña, corrió tras aquel que casi destroza su pierna con un disparo de fusil, pero que no pudo rematarlo por haberse encasquillado el arma en el segundo intento.

Corrió tras él de una forma que jamás hubiera sido la de un hombre herido, hasta darle muerte, disparando sobre él su cargador completo, junto a un arbusto de abulagas.

Había saciado sin duda su sed de venganza, pero parecía firmar a su vez su sentencia de muerte.

Y es que salvado el orgullo, surgían ahora los insoportables dolores de una maltrecha pierna, que le habían dejado febril, inmóvil, y que a buen seguro le iban a impedir volver a su línea.

Quedaba pues solo, en terreno enemigo, y a merced del desenlace que este tuviera destinado para él, la muerte instantánea, el apresamiento, la agonía del abandono.

El caso es que, mientras todas las opciones parecían otear en el horizonte la sombra de la guadaña, Diego lanza un órdago a su propia supervivencia, cogiendo las ropas de su enemigo.

Suplantar la identidad del que había pretendido ser su verdugo se había convertido, por imposiciones azarosas del destino, en su única oportunidad de salvación.

Tras su evacuación al Hospital de San Juan de Dios por parte de soldados de Sanidad Militar, Diego Ventura inicia en Antequera una nueva vida, una vida inventada, pero que propia o ajena, empieza a cobrar sentido por primera vez cuando conoce a Sor Claudia, religiosa de la Caridad del Hospital, con la que entablará una relación que pronto irá más allá de la que se presupone entre cuidadora y enfermo.

Amor, crisis de fe, así como la desconfianza de un entorno, tanto sobre la verdadera identidad de Diego, como sobre la relación entre este y la religiosa, precipitan la necesidad de una huida que termina, por una traición, con la muerte de Diego y la vuelta de Sor Claudia al Hospital.

Pero no volvería sola, sino que ahora llevaba dentro de sí el fruto del único encuentro de amor y pasión furtivos con Diego, y la esperanza de dos mundos irreconciliables, hechos de nuevo uno en la carne.

Los evidentes y casi inmediatos cambios físicos pronto indicarían a sor Claudia, cada vez más Isabel, la necesidad de abandonar, esta vez ya sin Diego, su experiencia como religiosa y proyectar su huida hacia una salvación en forma de anonimato.

Barcelona, 28 de octubre de 1938

Un clamor ensordecedor de vítores y aplausos estalló en la mañana barcelonesa de finales de octubre de 1938, cuando tomó la palabra Dolores Ibárruri “Pasionaria”.

—“¡Madres! ¡Mujeres! Cuando los años pasen y las heridas de la Guerra se vayan restañando, hablad a vuestros hijos; ¡habladles de estos hombres de las Brigadas Internacionales!”—.

Un halo de extrema emoción se cernió sobre las más de doscientas mil almas que veían como con la salida de España de las Brigadas Internacionales, se esfumaban las ya de por sí escasas opciones de victoria de la República en la Guerra.

Pocos entendían de hecho la decisión adoptada por el Gobierno Negrín de evacuar a los brigadistas. Sin embargo, las presiones que desde julio venía ejerciendo sobre este hecho el Comité de No Intervención, obligaban al Gobierno español a adoptar “*la retirada inmediata y completa de todos los combatientes no españoles que tomen parte en la lucha de España, en las filas gubernamentales*”.

Un claro gesto de Negrín de acallar las voces de organizaciones sociales y políticas como la CNT, el POUM o los largocaballeristas del PSOE, que veían en la intervención de la Unión Soviética en el conflicto español, una seria amenaza a sus aspiraciones revolucionarias.

Pero era sobre todo la necesidad imperiosa de armamento la que lleva al Presidente a tomar esta decisión, dar salida a los voluntarios, con la esperanza de que la

Sociedad de Naciones volviera a considerar a España como miembro de pleno derecho, lo que le permitiría, entre otras cosas, la compra de material bélico a otros países.

Negrín lo tenía claro: prefería apurar sus escasas posibilidades de conseguir armamento antes que obstinarse en seguir contando con los voluntarios.

Pero el pueblo no entendía, y lloraba la marcha de los brigadistas, a la vez que profería gritos contra el Presidente.

También lloraba Isabel, con especial fuerza y rabia, por ser sus motivos incluso más fuertes que los que podía generar en todo un pueblo, la marcha de los casi trece mil voluntarios extranjeros que habían sido encuadrados en el Ejército Republicano.

–Creo que esto, Amelia, debe ser lo más parecido al Infierno, si es que existe... o quizás sea el Infierno esto mismo, y nosotros, almas condenadas a permanecer en él– gritaba Isabel a su amiga, llorando desconsolada, mientras apretaba con fuerza contra su pecho al pequeño Mario.

Hacía poco que había cumplido los dos años, pero sus ojos ya mostraban el fuego contenido, encerrado en una mirada visceral y libertaria; la misma que había hecho temerario, en la vida como en el frente, a su padre, Diego; la misma que había llevado abandonar la Fe y conocer un amor que no era el celestial, a Isabel.

–Es la única salida Isabel, al menos para tu hijo. ¿Vas a negarle esa oportunidad a Mario?– preguntaba Amelia mientras alisaba dulcemente con su dedo índice, el rubio y rizado pelo del niño.

–¡No! ¡Por supuesto que no, Amelia! ¡No voy a querer menos que tú a mi propia hijo; soy yo, por encima de todo y todos, la que siempre ha buscado y buscará lo mejor para él!– sentenció Isabel, en una reacción, tan impropia por lo cargada de rabia, que hasta parecía ir arrepintiéndose de sus palabras, a medida que las iba pronunciando, y que incluso le provocaron un repentino temblor que le atravesó todo el cuerpo.

–Yo nunca querría suplantar el amor de nadie...– musitó Amelia, sonrojada mientras agachaba la cabeza.

–¡No, no, por favor Amelia! Yo no quería decir..., nunca pienses que..., ya no sé ni lo que digo..., yo... yo no tenía derecho a...– balbuceaba Isabel, mientras Amelia, ya olvidada la afrenta, estrechaba con sus manos los hombros de su amiga.

Isabel y Amelia se conocían desde hacía más de un año, cuando ambas coincidieron en Requena, como voluntarias y luego contratadas en labores de cocina, lavandería y sanitarias, a los soldados del frente republicano.

Allí había llegado Isabel desde Almería, donde solo permaneció dos semanas, pero donde, como ella misma repetía “*vi atrocidades y tragedias como para cien años de guerra*”.

La huida de Almería, precipitada y violenta, tomó un poco de tranquilidad al llegar a Requena, entre otras cosas gracias a un profesor de Instituto de la ciudad, don Camilo, Alcalde de Antequera por el Partido Republicano Radical en 1932, y que también fue docente y hasta llegó a Director del Instituto Nacional de la ciudad.

Fue en esa época en la que don Camilo e Isabel, entonces sor Claudia, se conocieron, aunque sobre todo a través de una relación básicamente protocolaria, pero suficiente para recordar a la antigua religiosa.

—Sor Claudia... perdón, Isabel; parece que ni usted ni yo salimos bien parados de Antequera, y hoy volvemos a encontrarnos en un tiempo en que el destino es para todos nosotros, igual de desalentador e imprevisible—.

—Algo llegó a mis oídos, con el debido respeto, don Camilo, de los problemas que encontró usted, tanto en el Instituto como en la Alcaldía, aunque si le digo la verdad, no sé bien cómo acabaron—.

—¡Pues con mis huesos en Requena!— espetó el profesor gallego- un exilio más o menos parecido al tuyo, que me llevó a abandonar esa mi querida ciudad, de una manera tan precipitada como injusta. En todo caso pedí el traslado a Requena, que ya empiezo a sentir también como mía... Pero vayamos al tema que nos ocupa. Isabel, sabes que Amelia es más que una alumna, más bien una protegida, la aprecio y quiero como de mi familia. A través de compañeros que parece ser, me debían algún favor —sonreía y gesticulaba con sorna el profesor, como si le sorprendiera que a esas alturas alguien pudiera estar en deuda con él— he podido organizar la marcha de Amelia a Barcelona, hoy por hoy la ciudad más segura, al menos de “esta” España.

—“Esta” España, “aquella” España... las “dos Españas”— musitó para sí Isabel, recordando el trágico y desgarrador poema de aquel Antonio Machado que, al menos, tendría el privilegio de no haber vivido para presenciar la victoria final de los sublevados.

—El caso— prosiguió el ex Alcalde— es que estoy seguro de que no tendría problema en conseguir que pudieras acompañarla—.

—Se lo agradezco muchísimo, don Camilo. En este estado, la verdad (había dado a luz hacía pocas semanas) me vendría bien un poquito de estabilidad, para él y para mí, al menos lo que tarden en llegar aquí...—

—¡Calla, mujer, no llames a ruina!— le cortó bruscamente don Camilo— y ten todo preparado, porque la marcha podría ser de un día para otro—.

—Gracias don Camilo, que Dios le... ¡Salud!— corrigió la mujer.

—Adiós, Isabel—.

Isabel y Amelia, ésta ahora con Mario en brazos, caminaban de vuelta a la pensión, después de que el homenaje de despedida se suspendiera bruscamente, por motivos de seguridad, y cuando se disponían a desfilar, entre otras fuerzas, secciones de Seguridad y Asalto y Carabineros.

–Sé bien que es lo mejor, Amelia, pero esto me supera realmente. Desde que conocía a Diego mi vida ha pasado a convertirse en una huída constante, del amor, de la Fe, de mi misma, por no citar la otra- se refería Isabel a la huída física, la que pretendía iniciar desde Antequera junto a Diego, pero que se vio truncada con la traición de ese médico que se acercaba a ella más como mujer que como religiosa o compañera de trabajo; la huída que desde entonces emprendería sola, desde Antequera a Málaga, y desde aquí a Almería, Requena y Barcelona. Pero nunca creí tener que llegar a esto... no él– volvía a romper a llorar Isabel, mientras acariciaba la carita de un Mario, que daba toda la impresión de conocer, e incluso esperar, de forma resignada y plácida, el destino que sobre él se cernía.

Valencia, 20 de junio de 2011

–¿Y luego abuelo?– preguntaba con insistencia el joven Diego, a un Mario que sostenía entre sus manos ajadas y ya algo temblorosas, la fotografía de su madre, Isabel, y que ella misma metió entre su escaso equipaje, para que no olvidara su cara, mientras él permanecía en la Unión Soviética.

–Dos días después de ese desfile, casi cien niños salimos con destino a la URSS, hacinados en la bodega de un barco mercante. Me contaron que la cosa se había puesto bien fea en la retaguardia, y que el Consejo Nacional de la Infancia Evacuada comenzó a organizar envíos de niños, fundamentalmente hijos de pilotos o militares, a países que simpatizaban con la causa republicana española. Unos tres mil niños y niñas llegamos a la Unión Soviética entre 1937 y 1938. Nos repartieron en centros de acogida, “Casas de Niños”, creo que las llamaban, donde recibíamos educación y nos atendían a las mil maravillas. De todas ellas me tocó la que dicen que era la mejor, la Piragovskaya, en pleno centro de Moscú–.

–¿Moscú?! ¿y conociste ya al abuelo Vladik?–.

–No me dio tiempo, no estuve mucho en ese centro porque...– el rostro de Mario había adoptado de pronto una expresión taciturna– porque huimos de una guerra para encontrarnos con otra. Además, el Pacto de No agresión entre la Alemania nazi y la URSS, hizo que los soviéticos perdieran definitivamente el interés por la España que había sido republicana... y por sus niños, muchos de los cuáles fueron trasladados de nuevo, aunque esta vez en unas condiciones mucho peores–.

–¿Tú entre ellos?–.

–¿Cómo no! Nos llevaron a una casa, una especie de albergue, en un lugar muy remoto, no lo recuerdo siquiera, solo que estaba muy cerca de los Montes Urales. Pero sí que recuerdo el hambre, y los niños muertos por el tifus y la tuberculosis, y el frío... el frío, sobre todo el frío. Si ella hubiera sabido que yo estaría así...– volvía a tornarse triste la mirada de Mario, mientras acariciaba la fotografía.

–¿Nadie os protegía?–.

–Pocos realmente. A veces el Partido Comunista Español, la Cruz Roja, y en menor medida algún sindicato soviético, pero a duras penas lograban controlar el estado de delincuencia, violaciones y prostitución, del que habían apoderado algunas colonias.

–Tú... ¿también...?–.

–No, volví a tener suerte. Me escapé y pude instalarme en la casa de una familia campesina, muy humilde, trabajando en el campo a cambio de comer... ¡que no era poco!–.

–¿Y eso es suerte?–.

–¡Por supuesto!, sobre todo si tienes en cuenta que en 1943, casi el 40% de los niños que habían llegado a la Unión Soviética, había fallecido. Yo aún estuve catorce años más, hasta que en 1957, a través de un acuerdo entre los dos países, llegué a Castellón de la Plana, en el buque soviético “Crimea”–.

–Y la abuela...–.

–Solo encontré a Amelia, por lo visto su mejor amiga. Ella me contó que la abuela murió poco antes de acabar la guerra...–

–¿De enfermedad?–.

–Fusilada...– dijo entrecortado y con lágrimas en los ojos Mario, enrabiado, más que por la muerte de su madre, por no guardar más recuerdo de ella que una fotografía sesgada y amarillenta.

Miguel A. Melero es Historiador y Escritor.

El hombre ama apasionadamente el sufrimiento.

Una destilación filosófica de *Memorias del subsuelo*.

Gonzalo Muñoz

Zapiski iz podpolja (1864). En castellano: *Memorias del subsuelo*. Primera parte. Una voz en primera persona. Alguien se abre en canal para explicarse. ¿Explicarse se puede entender como justificarse? En esta ocasión, de ninguna manera. El dueño de la voz sólo quiere recordar, y recordar es hacer hablar a nuestro gemelo. Esa sombra de nosotros mismos que habita en nuestro subsuelo. Una confesión impúdica, pura y brutal.

Pero su recuerdo es más que el recuerdo de un solo hombre, en él hay algo que salpica a toda la Humanidad, una verdad desagradable en la que todos, si somos honestos, podemos encontrar nuestro rostro. Y así, un análisis privado se convierte en un retrato común. En una foto de familia.

A través de un hombre se explican todos. Dos partes. Dos caras de la luna. Los polos de una tensión en la que toda vida, toda biografía, emerge de una manera trágica. Pero no retrasemos más la pregunta: ¿cuáles son esas dos mitades hermanas y antagónicas? La respuesta es casi el estribillo de una canción popular: la razón y el deseo. Y cada una ofrece su consejo al hombre y éste, desde su caricatura de libertad, deberá elegir qué hacer. La razón, lo invita a obrar según la lógica del interés, del bien propio, de la utilidad. Pero esa invitación parece seca y fea, alienante, y seguirla, según la voz de esta primera parte de *Memorias del subsuelo*, sería caer en lo igual y esa caída nos volvería una criatura predecible, reducible a leyes, y la acción humana en nada se distinguiría de la caída de un grave, de la órbita de Venus o de la traslación de la Tierra. En definitiva: se podría hacer una moral matemática o mejor una matemática de la moral. Y bajo esa óptica, esa gravedad, todo entre nosotros se volvería átono, plano y terriblemente horizontal.

Pero el hombre desea ser único y esta locura sólo se conquista a través del deseo. Y aunque estamos avisados de sus consecuencias, deseamos desear y dejar que ese deseo nos arroje contra el mundo. Sí, el deseo por el deseo. Pero, ¿no puede haber un deseo racional? Preguntaría un aristotélico o un tomista. Y nosotros podemos responder a través de Hume: “La razón es y sólo puede ser esclava de las pasiones”. Pero Dostoievski no cree al filósofo escocés. Para él no hay ni deseo racional ni una razón que se arrodille ante el deseo. No, en su voz prima la lógica *kierkegaardiana*: o lo uno o lo otro. No hay posibilidad de acuerdo. Son contrarios y como tal deben ser entendidos y, aquí va lo importante, vividos. Así que rompamos la quimera de una posible comunión.

Pero, ¿cuáles son los frutos del deseo? Dostoievski será muy tajante: el sufrimiento. Y a la vez que laza esta máxima budista, lanza otra antihedonista: “¿Por qué estáis tan firme y solemnemente convencidos de que sólo lo normal y lo positivo, o sea sólo el bienestar sea ventajoso para el hombre? ¿No es posible que la razón induzca a error en relación con esas ventajas? ¿No podría suceder que al hombre no le guste sólo estar bien? ¿Qué le guste por lo menos tanto el sufrimiento? ¿Que el estar mal le suponga tanta ventaja como el estar bien? ¡Es un hecho que el hombre tal vez ama terriblemente, apasionadamente el sufrimiento! En este caso no hay ni

quiera que consultar la historia universal; basta con que os preguntéis a vosotros mismos, si sois hombres, por poco que hayáis vivido”. Pero la cosa no queda aquí y este ruso sube la apuesta: “El sufrimiento es, efectivamente, el único motivo de la conciencia”. ¿Qué quiere decir con esta afirmación? Pues quiere decir que la grandeza del hombre, la conciencia, de la que por cierto depende la razón, es, y sólo puede ser, fruto de lo que el deseo entrega: del sufrimiento.

Recapitulemos. En el hombre encontramos dos principios de acción: razón y deseo. A través del primero alcanzamos nuestro bien. Pero esta conquista tiene un precio: la homogeneidad. Todos iguales. Predecibles. Insoportablemente monótonos. Por el contrario, escuchar a nuestro deseo es hacernos únicos, inclasificables y libres de toda igualdad. Pero el deseo, elegirlo como motor vital, nos entrega al sufrimiento. Y es en este punto donde Dostoievski lanza una afirmación realmente paradójica: al hombre le gusta sufrir. Y es que a través del sufrimiento la vida se intensifica. Bajo su gravedad el tiempo se ralentiza y lo real se dilata. Así, el mundo deja de ser una acuarela y pasa a ser un óleo. Pero aún queda otro secreto por revelar: la conciencia, ese diamante de luz, emerge del juego de las fuerzas, de la red de intensidades que el sufrimiento impone. Y así, la afirmación que antes parecía paradójica ahora cobra otro sentido: el hombre busca el sufrimiento porque a través de él afirma su esencia, es decir, dice sí a lo que propiamente es.

Bajo nuestros pies, y con unos simples movimientos de muñeca, este hombre ha hecho que se abra un abismo aterrador. Y la pregunta es obligada: ¿qué podemos hacer? Pero que nadie busque la respuesta en este libro. La herida queda abierta y nos tocará, si es que podemos, darnos a nosotros mismo la respuesta. Y será, precisamente, en este gesto, en donde resida la mejor enseñanza filosófica.



Aleksandr Rodchenko. Risas de niños. 1920.

Gonzalo Muñoz es filósofo.

Fragmento de *Cruz negra sobre fondo blanco*, texto prologal de *El canto y la ceniza*, *Antología poética* de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2005).

Olvido García Valdés

Contra toda esperanza.

Anna Ajmátova, Osip Mandelshtam, Borís Pasternak, Marina Tsvetáieva: *inter pares*: poetas, rusos, grandes poetas del siglo XX. O también: un poeta es un animal solitario, el arte expresa la desdicha.

Anna Ajmátova (23 de junio de 1889-5 de marzo de 1966), Marina Tsvetáieva (26 de septiembre de 1892-31 de agosto de 1941). Se vieron una vez, en Moscú, en 1940 o en la primavera de 1941 (difieren los relatos); no se encontraron nunca. Tsvetáieva escribió cuando era muy joven poemas llenos de amor y admiración por Ajmátova, por sus primeros libros, los únicos que conoció. Ajmátova descubrió quién era realmente Tsvetáieva muy tarde, casi cuando ésta ya se había suicidado. Escribió entonces para ella poemas enigmáticos y emocionantes. Un poeta es un animal solitario. Las figuras de Ajmátova y Tsvetáieva han crecido hasta alcanzar las dimensiones del mito.

(...)

Marina Tsvetáieva tuvo el don y la turbulencia, el sufrimiento y una temprana e impostergable muerte. Morir fue su dignidad, su gesto y memoria de aquel lema *ne daigne!* Su desesperación, sus labios prietos. No te dignes.

Anna Ajmátova tuvo el don y el resistir, oír arañar el tiempo, sus maullidos de gato. No le puso fin, observó la vida, la fue viendo venir, la fue viendo pasar. Altiva y firme se mantuvo mirando, escuchando, para poder dar cuenta, emblema y alerta de su tiempo. Su dignidad fue la vida, envejecer en una vida invivible, acompañar en su envejecimiento a sus compatriotas, escritores, mujeres a las puertas de las cárceles, gentes anónimas que compartían imágenes de sus recuerdos. Un poeta, una poeta no pertenece a su tiempo, pone nombre a su tiempo.

“¡Qué raro es! –dije-, el mismo río, el mismo día frío y este mismo charco y el mismo tablón. Hace un mes, en este mismo sitio, ayudé a Marina Tsvetáieva a atravesar este mismo charco. Y ella me hacía preguntas sobre usted. Y ahora ella ya no está y es usted quien me pregunta por ella. ¡En el mismo sitio!”, anota Lydia Tchoukovskaïa¹⁰ el diálogo con Ajmátova el 21 de octubre de 1941, en Chistopol, una pequeña ciudad a orillas del río Kama, en la antigua República Soviética Tártara, al este de la Rusia europea,

adonde habían sido evacuados los escritores cuando los alemanes invadieron Moscú, y adonde poco después llegarían también algunos del Leningrado sitiado, entre ellos, Ajmátova, que seguirá luego viaje con Tchoukovskaïa y su familia hasta el lejano Tashkent. Recorren unos pies las huellas de otros pies.

Marina Tsvetáieva había muerto el 31 de agosto, hacía poco más de un mes, en Yelabuga, un lugar cercano aún más pequeño, donde había alquilado una habitación para ella y su hijo Mur (su marido, Serguéi Efrón, y su hija mayor, Ariadna –Alia–, habían sido deportados; de hecho, su marido en esa fecha había sido ejecutado ya, aunque ella no lo sabe). Mur, según los testimonios, era en ese tiempo un adolescente insolente y despótico, que culpa de todo a su madre. Será un elemento más en la tristeza de Tsvetáieva. Pero había muchos. El regreso a su país (siguiendo en 1939 a su marido e hija, que ya en Francia habían colaborado con los servicios secretos de la Unión Soviética) había acabado siendo una ratonera, temía por la suerte de los suyos, temía por la propia, por el futuro de Mur, temía las más que inciertas condiciones de vida que le esperaban (una carta solicitando trabajo –“Al consejo del Litfond (de la Unión de Escritores): ruego que se me dé trabajo como lavaplatos en el comedor del Litfond que va a abrirse”– es, aparte de las tres dejadas a su muerte, el último escrito que se conserva, fechado el 26 de agosto de 1941). La vida que se cierra, un callejón sin salida –“A papá y a Alia díles, si los ves, que los amé hasta el último minuto y explícales que *caí en un callejón sin salida*”, concluye la nota que le deja a Mur.

Con todo, la fulgurante poeta que fue Tsvetáieva había sido también una persona muy alegre, extrañamente libre, con una vitalidad y capacidad de entusiasmo contagiosos para aquéllos que la querían. Pese a las dificultades –casada muy joven, queda sola en Moscú, con dos niñas pequeñas, cuando su marido marcha como voluntario del Ejército Blanco; una de las niñas, la menor, Irina, morirá de inanición en un asilo, a los tres años, durante la gran hambruna del invierno de 1919-1920; Marina, con la ayuda de algunos amigos, irá luchando por sobrevivir hasta que en 1922 deja Rusia y va a Praga, pasando por Berlín y reencontrándose con su marido, acogido, como tantos de sus compatriotas, por el Gobierno checo. Son años de intensa producción poética. La época de Praga la recordará siempre como una de las más felices de su vida (amigos de allí, como Anna Teskova, lo serán para siempre; las ciento treinta y cinco cartas de Marina que ha conservado Teskova¹¹ son uno de los testimonios más impresionantes de la vida de la emigración rusa, pero son sobre todo imprescindibles para seguir la vida y la escritura de la poeta).

Y, sin embargo, también en Praga fue profundamente desdichada. Vive allí una intensa relación amorosa (con un personaje bastante anodino al parecer, “un casanova de segunda”, Konstantín Rodzevich, que acaba echándose atrás), relación –para nosotros– importante sobre todo por los poemas a que dio lugar. Entre ellos, el que es sin duda obra maestra de la autora, el *Poema del fin*.

Tsvetáieva fue ante todo poeta, hasta el punto de que sus relaciones amorosas a veces parecen casi pretexto para encender la hoguera de la pasión, del padecer, y de la escritura. Como Agustín de Hipona, amaba amar; pero el impulso que Agustín reconducirá a Dios, ella lo transforma en poesía. La lucidez de su marido, Serguéi Efrón, a este respecto es grande: “Marina es una criatura de pasiones –escribe a Maximilian Voloshin en 1923-. Mucho más ahora que antes –antes de mi partida. Lanzarse de cabeza a su propio huracán se ha convertido para ella en una necesidad, en el oxígeno de su vida. Quién sea la causa que desencadene el huracán, no importa. Casi siempre todo está construido sobre el autoengaño. Se inventa una persona y comienza el huracán. Si la insignificancia y las limitaciones de quien ha desencadenado el huracán se descubren pronto, Marina se abandona a una tempestuosa desesperación. (...) Y todo esto a pesar de su inteligencia aguda, fría (puede que incluso cínicamente voltairiana). Las causas desencadenantes de ayer serán ridiculizadas hoy con ingenio y malicia (casi siempre con razón). Todo termina transcrito en un libro”¹². La lucidez de Marina es absoluta. Años antes, en 1917, escribía en su diario: “la palabra *amante* aquí y en adelante tiene el sentido amplio, medieval de *amant*. Evitando la lengua popular, le devuelvo su sentido primario. El amante es aquel que ama, aquél a través de quien el amor se manifiesta, el conductor del elemento Amor.

Tal vez en el mismo lecho, pero tal vez a mil verstas. El Amor no como una 'relación' sino como elemento"¹³. Y en 1919: "El ser y el no ser en el ser amado: jamás quiero descansar sobre el pecho, ¡siempre quiero entrar en el pecho! Jamás ¡adorar! ¡Siempre perderme (en la infinitud.)". Y también: "Quiero anularme en ti, es decir, quiero ser tú. Pero tú ya no existes en ti, ya estás completamente en mí. Me pierdo en mi propio pecho (en ti). No puedo perderme en tu pecho, porque tú no estás allí. Pero ¿tal vez yo esté allí? (El amor recíproco. Las almas han intercambiado sus moradas.) No, yo tampoco estoy allí. Allí no hay nada. Yo no estoy en ninguna parte. Existe mi pecho –y tú. Yo te amo a través de ti mismo"¹⁴.

Esa cegadora luz negra en que Marina Tsvetáieva anhela perderse tomó diversos nombres, de hombres y mujeres, a lo largo de la vida –Serguéi Efrón, Sofia Párnok, Evgueni Lan, Sónechka Holliday, Abraham Vishniak, Konstantín Rodzevich, Borís Pasternak, Rainer Maria Rilke, Nikolái Gronsky, Anatoli Steiger, etcétera- y muy variadas formas de relación. Serguéi Efrón fue, sin embargo, la única figura a la que siguió con fidelidad perruna hasta su muerte ("Si usted está vivo, si me está destinado volver a verlo, (...) Si Dios hace este milagro, conservarlo con vida, lo seguiré a todos lados, como un perro", le había escrito en octubre de 1917). Esos nombres fueron alimento de su vida espiritual y física, fueron fracaso, fueron cimas a las que logró elevarse, fueron pérdida, deseo de muerte. Amar el amor es canto de destrucción, amar la muerte.

Poema del fin, escrito en cinco meses, entre febrero y junio de 1924, extenso poema –unos setecientos versos- de forma autobiográfica y tono confesional, narra la ruptura de dos amantes –"todo el camino de la cruz, por etapas...", señaló la autora en su diario al esbozar el proyecto–. Y recorre, en efecto, –como más tarde hará Ajmátova en su *Réquiem*- un doloroso *via crucis*. Densidad psicológica –tormentos, luces y sombras, fluctuaciones del ánimo–, lirismo, reflexión, ironía, todo en una lengua vivaz, entrecortada, que acude tanto al monólogo interior, como a la descripción, o al diálogo ágil de la pura elipsis coloquial. Poema urbano, o, mejor, de las afueras de la ciudad –y es notable que ése sea el espacio, el *locus* del amor, pero también el lugar que quien habla parece sentir *pasolinianamente* como propio. Un peregrinar desde la cita al atardecer hasta la despedida, ya noche cerrada, por el muelle a la orilla del río, el puente, un enclave de fábricas ruidosas, callejuelas empinadas que desembocan en un barrio de casonas vacías, hasta salir de la ciudad –extramuros– a la noche y la lluvia que arrecia, al campo con algunos vallados, para volver a descender por una senda de ovejas, hasta entrar de nuevo en el núcleo urbano. Hay paradas también –el local ruidoso, la evocación, al pasar por allí, del café en que se reunían por las mañanas, la pausa para un cigarrillo...– y sarcasmo, dulzura, dolor. Catorce estaciones. La vulgaridad final de cualquier historia amorosa, y el *Cantar de los Cantares*, la intensidad cristalina de la voz que se quiebra. Y el ritmo, demorado, eléctrico, dramático. Un poema extraordinario, transparente, extrañísimo, en el que la lucidez duele tanto como el amor.

Asocial el amor, asocial la poesía, asocial la verdadera vida: "Casa, es decir: ahí / afuera, en la noche", se lee al final del segundo fragmento. Y casi al término, en el duodécimo:

Extramuros. Mira: fuera de la ciudad.
Hemos pasado la frontera. La vida:
este lugar donde no es posible vivir.
Así, el gueto judío.
(...)
La vida que se ofrece a los conversos
–la del matarife a la oveja.

El derecho al permiso de residencia
lo desprecio, lo arrojé lejos de mí.
(...)
Sin piedad. Si es éste
un mundo cristiano,
los poetas somos judíos.

Fuera del comercio del mundo, rigiéndose por un criterio estricto de verdad que incomodaba a los otros, Tsvetáieva nunca asumió la lengua social que hombres y mujeres hablan. El 31 de agosto de 1940, un año justo antes de su muerte, escribe a su amiga Vera Merkúrieva: “el libro y la carta llegaron pero yo, desgraciadamente, no estaba en casa, así que no vi a su amiga. Lástima. Para mí no hay extraños: con todos comienzo por el final, como en los sueños, donde no hay tiempo para los preliminares”¹⁵. Escribió, actuó y habló siempre como en los sueños, con absoluta *verdad*; por eso resultaba intratable, incapaz de desenvolverse en la vida; y posesiva, absorbente en el amor hasta un punto que sus interlocutores no eran capaces de asumir. Así ocurrió con Rilke en la apasionada correspondencia que mantuvieron en el verano de 1926 y que Rilke suspende replegándose; aunque en este caso, la muerte del poeta pocos meses más tarde, permitirá a Tsvetáieva dar un final satisfactorio a la historia, mediante el poema “¡Por el Año Nuevo!” que, a modo de elegía o última carta, le dedica.

Los editores de la maravillosa correspondencia que mantuvieron ese verano Marina Tsvetáieva, Rainer Maria Rilke y Borís Pasternak¹⁶ finalizan el intercambio epistolar con estas palabras escritas por la poeta a Pasternak el 25 de enero de 1930: “No estaba en nuestro destino ser toda la vida el uno para el otro, en el Juicio Final deberás responder *no* por mí (¡cuánta fuerza en: *no* era el destino! ¡Cuánta fe! Reconozco a Dios únicamente en lo no realizado)”. La fuerza generadora de lo que no llega a ser –“reconozco a Dios únicamente en lo no realizado”-. Lo que es y no llega a ser, y, porque no llega a ser, se transforma para Tsvetáieva en una central de energía: alimenta, impulsa, materializa, realiza todo su desarrollo espiritual y toda su potencia de escritura. Esta mujer imposible: supersticiosa, temerosa del mal de ojo, coqueta hasta disminuir en dos años su edad ante Rilke (que era diecisiete mayor que ella) –y disminuir también la edad de su marido y de su hija en proporción–; que trata de disfrutar en exclusiva la amistad de Rilke orillando a Pasternak (quien, sin embargo, les había puesto en contacto y la había impulsado a tomar el papel principal ante el admirado, amado maestro); que exige, no obstante –y ello provocará la primera ruptura epistolar entre los dos jóvenes- que la dedicación de Pasternak a ella sea exclusiva (y cuando la lejanía de la esposa de Pasternak hace que éste la sienta cercana de un modo que la convivencia no hacía posible, Marina rompe la relación, no admitiendo que haya dos lugares extranjeros como destino de sus cartas), mientras en ella coexisten las múltiples relaciones... Contradictoria, mitomaniaca, incapaz de escuchar, de prestar atención –incluso a las circunstancias de enfermedad y deterioro de los otros, como era el caso de Rilke en esos últimos meses–, pero, también, abnegada hasta el exceso, hasta la esclavitud, cuando de su marido y su hijo se trata.

La correspondencia (nunca llegaron a verse) con Rilke se había suspendido al final del verano, por “silencio administrativo”, por alejamiento del poeta, ya muy enfermo y que se siente excedido por la vehemencia de Tsvetáieva, y también por la turbia –o tan diáfana- exclusión de Pasternak. Ella modificará luego en su relato frases y fechas, y compondrá una hipótesis de abierto final feliz.

¿Y bien? ¿Qué importancia puede tener esto –psicología, comportamientos, hechos- ante el poema dirigido a quien acaba de morir? ¿Qué importancia, ante el despliegue, ante la entrega abismada de las cartas a sus dos interlocutores, diálogo *inter pares*, ante la lacerante desnuda sinceridad que las atraviesa?

La fuerza de lo *no* realizado. Invivible su vida para ella misma. Lo real no pertenecía al orden de lo real; lo real no residía en el orden de lo materializable, de lo posible, de lo que en algún instante habría de llevarse a efecto; lo real respondía a la dinámica, al arco de fuerzas tensadas por el impulso, al recorrido eficaz de las flechas del deseo y la escritura. Ofrece *todo*. No contempla al otro según el orden de lo posible –sus circunstancias, carácter, capacidades- sino en el orden de lo real absoluto, del *todo* que hay en él. Y pide todo. La evidencia, la transparencia de la visión, la insondable, tumultuosa, límpida fuga de los movimientos del alma: no Eva: Psique. No según las leyes de la carne, del sexo, sino según la *necesidad*, según la verdad de la necesidad. Intransigente, estricta en sus juicios hasta lo cruel. Innegociable. Ante la inclinación de la carne, ante las “tentaciones de san Antonio” que Pasternak esboza de su Moscú veraniego de hombre solo, Tsvetáieva levanta el muro de la no comprensión, le devuelve como estigma su afilada repulsa, el insalvable foso de su no comprensión: “Te comprendo desde lejos, pero si viera aquello que te cautiva, me llenaría de desprecio como se llena el ruiseñor de canto. Me regocijaría con el desprecio, me curaría de ti inmediatamente. Como me curaría de Goethe o de Heine habiendo visto sus *Kätschen-Greten*. (...) Compréndeme: el insaciable, el eterno odio de Psique por Eva –de quien no hay nada en mí. (...) Todavía no se ha encontrado el inteligente que me diga: ‘Te cambio por la fuerza de la naturaleza, por la pluralidad: por lo impersonal. Te cambio por mi propia sangre’. O, mejor aún: ‘Tengo ganas de calle’. (Nunca nadie me ha hablado de *tú*.) Me desmayaría por la sinceridad, me admiraría por la exactitud, quizá comprendería. No existe calle masculina, existe sólo calle femenina. Hablo de su composición. El hombre la crea con su sed. Ella existe también en el campo abierto. (...) ¿El *leitmotiv* del universo? Sí, el *leitmotiv*, lo creo y lo veo, pero es un *leitmotiv* –te juro- que nunca he escuchado en mí misma. Pienso que tal vez sea un *leitmotiv* masculino. (...) No comprendo la carne como tal, no lo reconozco ningún derecho. (La sangre me es más cercana como *algo que corre*.) ‘La sangre abstinentes...’ ¡Ah, si mi sangre tuviera que abstenerse! ¿Sabes qué quiero yo cuando quiero? Quiero oscurecimiento, claridad, transfiguración. Quiero el máximo relieve del alma ajena y de la mía.”¹⁷ (Pasternak, que conocía el estrecho lazo entre estos asuntos y el arte, explicará que la naturaleza misma exige al hombre para su evolución que alcance el sentimiento venciendo el estupor del sexo: “sólo el arte, hablando durante siglos del amor, *no está* a disposición del instinto para completar los medios que le permiten dificultar el sentimiento”¹⁸.)

Psique, no Eva. *Psique*: alma, mariposa. *Psique* tituló uno de sus libros. El poema “¡Por el Año Nuevo!” es una elegía, una carta, y también un brindis por el año que comienza, por el encuentro de ambos, Rilke y quien habla, sin las reticencias propias de la vida, y en ese nuevo espacio que él ha alcanzado. Poema del comienzo, regalo de una muerte unitiva. Cuando Tsvetáieva comunica a Pasternak la noticia, éste le responde: “Querida amiga: te escribo casualmente (circunstancialmente), después volveré al silencio. Pero sé que no puedo jugar con tu paciencia. Caía una nieve densa, en negros copos a través de las veladas ventanas, cuando supe de su muerte. Para qué hablar. Al recibir la noticia caí enfermo. Como si me hubiese desgarrado y hubiese quedado suspendido de algún lado. La vida seguía su curso pero durante varios días no nos escuchamos ni nos comprendimos. Precisamente ahora se ha soltado un frío cruel, casi abstracto, caótico. ¿Te das cuenta, en *toda* su brutalidad, de cómo tú y yo hemos quedado huérfanos?” A vuelta de correo, en carta de más de siete páginas, Tsvetáieva inquiera y aclara su propio sentir: “...La brutalidad de nuestra orfandad, ¿en qué sentido? ¿En el de la ternura filial, paternal? Es la primera coincidencia de lo mejor *para* mí y de lo mejor *en la tierra*; ¿acaso no es natural que se haya ido? ¿Qué crees que es la vida? Para ti, su muerte no está en el orden de las cosas; para mí, su vida no está en ese orden, está en otro, es otro el orden.”¹⁹ Rilke vive ahora en un mundo del que ella puede participar; a ese mundo vuela con el prodigio de su poema, incandescente, sin lastre; y en ese mundo nuevo, en ese paraíso (*Rai*, sílaba inicial de Rainer, se pronuncia como la palabra rusa *rai*, que significa “paraíso”)²⁰, habría no sólo aire, estrellas, luz, sino arbustos y rincones en el campo, lluvia y agujas de pino en las urbanas periferias desiertas.

El suburbio, las afueras, *su* lugar en el mundo, destinado siempre a la separación (¿y porque es sólo *de ella* cuaja en esa tierra de nadie?), paraíso de la desposesión y la carencia. *Ne daigne!* Un animal solitario. Alguien de otra galaxia. No te dignes. Tsvetáieva fue todos los años de su vida aquella niña que eligió como su

amor a un extraño ser con apariencia de dogo, al que encontraba –Diablo, no Dios– en la habitación de su hermana Valeria. Lo cuenta en “El diablo”²¹, un relato autobiográfico que, como muchos de los suyos, se rige por las leyes de composición de un poema, y que al mismo tiempo es una suerte de poética y de programa moral. Esa figura se irá trasponiendo en otras, será siempre figura de exaltación secreta, de comunicación absoluta, sola. “...A mí tú me enseñaste la verdad de la esencia y la rectitud de la espalda. Esa línea recta de la inflexibilidad que vive en mi columna vertebral es la línea viva de tu porte de dogo –de mujer del pueblo –de faraón. (...) Eras tú quien destrozaba cada uno de mis amores felices, corroyéndolo con las apreciaciones y rematándolo con el orgullo, ya que tú me decidiste poeta, y no mujer amada”, enuncia en la larga letanía que va cerrando la evocación, y concluye: “A ti no te besan sobre la cruz del juramento forzado y el falso testimonio. No es tu imagen, bajo la forma de un crucifijo, la que toma el sacerdote –servidor y cómplice del Estado asesino– para tapar la boca de su víctima. Tu nombre no sirve para bendecir las batallas ni las matanzas. Tú en las dependencias del Estado –no estás. (...) Si se trata de buscarte, hay que hacerlo en las celdas incomunicadas de la Rebelión y en las buhardillas de la poesía lírica. De ti, que eres el mal, la sociedad *no* ha abusado”.

Figura romántica, asocial de Marina Tsvetáieva; figura inasumible, impensable –sin filtrarla por los variados relatos de la domesticación– para cualquier ideología *bienpensante*.

Contra toda esperanza.

10.- Lydia Tchoukovskaïa: *Entretiens avec Anna Akhmatova*. Trad. Lucile Nivat y Geneviève Leibrich. Ed. Albin Michel, Paris, 1980, pag.176. Trad cast mía.

11.- Vid. Marina Tsvetaeva: *Lettres à Anna Teskova*. Trad. Nadine Dubourvieux. Clémence Hiver, 2002.

12.- Citado en Simon Karlinsky: *Marina Tsvietáieva, la mujer, su mundo y su poesía*. El espejo de tinta, Mondadori, Madrid, 1991. Trad. Francisco Segovia. Pág. 149. Y transcrita en su totalidad en Véronique Lossky: *Marina Tsvétaeva. Un itinéraire poétique*. Solin, Paris, 1987.

13.- Marina Tsvietáieva: *Indicios terrestres*. Ed. y trad. Selma Ancira. Versal. Cátedra, Madrid, 1992, pág. 147.

14.- Id., id., pág. 182.

15.- Marina Tsvietáieva: *Un espíritu prisionero*. Trad. Selma Ancira. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pág. 234.

16.- Borís Pasternak, Rainer María Rilke, Marina Tsvetáieva: *Cartas del verano de 1926*. Edts.: K.M. Azadovski, Elena Pasternak y Evgueni Pasternak. Trad. Selma Ancira. Versión poemas rusos, Tatiana Bubnova. El espejo de tinta, Mondadori, Madrid, 1987, pág. 346.

17.- Id., id., pág. 278-280.

18.- Borís Pasternak: *El salvoconducto. En La infancia de Liuvvers, El salvoconducto*. Poesías de Yuri Zhivago. Trad. Ernesto Hernández Busto y Víctor Gallego. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pág. 140.

19.- Borís Pasternak, Rainer Maria Rilke, Marina Tsvetáieva, op. cit., pág. 327 y 334-335.

20.- Vid. el espléndido comentario de Joseph Brodsky a este poema: “Nota a pie de página para un poema” en Joseph Brodsky: *La canción del péndulo*. Trad. Esteban Rimbau Saurí. Versal, Barcelona, 1988, pág. 103-165.

21.- Marina Tsvetáieva: *El diablo*. Ed. y trad. Selma Ancira. Anagrama, Barcelona, 1991, pág. 21-64.

Olvido García Valdés es poeta, traductora y escritora.

La narración y el paisaje: Andréi Tarkovski

Blanca Montalvo

Con ayuda del cine se pueden tratar las cuestiones más complejas del presente a un nivel que durante siglos ha sido propio de la literatura, la música o la pintura. Pero una y otra vez hay que buscar de nuevo el camino por el que tiene que ir el cine como arte. Estoy convencido de que el trabajo práctico en el cine será para cada uno de nosotros algo infructuoso y desesperanzado, si no comprendemos con toda exactitud y claridad la especificidad de este arte, si no encontramos nosotros mismos la llave que tenemos para abrirla



La primera película que recuerdo haber visto de Tarkovski fue *Solaris*. Mi pasión por la ciencia ficción y las novelas de Stanislaw Lem me arrastró a la Filmoteca Valenciana durante un ciclo dedicado al director. Los 168 minutos que dura la cinta no aplacaron mi obsesión, y durante un par de semanas asistí, extasiada, a las sesiones que exhibían sus películas.

El desconocimiento permite disfrutar de los placeres de una forma extraña, irrepetible. Llegué a *Stalker* sin tener ni idea de lo que iba a ver. Y desde el primer al último fotograma no pude dejar de disfrutar y sorprenderme. Yo era entonces estudiante de 1º en la Facultad de Bellas Artes. En las clases de estética aludían a conceptos de belleza desde el pensamiento crítico y filosófico occidental, pero he de confesar que durante mucho tiempo utilicé esta película y alguna de sus escenas, como referente de ese esquivo concepto, que los textos definían pero jamás mostraban.

Stalker me enseñó lo que son la belleza y el cine. Desde aquí recomiendo a quien no haya visto la película que deje de leer este artículo y se vaya a comprarla. He de confesar que mi entusiasmo por este film no siempre ha sido compartido por todos aquellos a quienes se la recomendaba, que es a todos los que puedo, pero cuando a alguien le ha gustado, vale con creces las recriminaciones de quienes no son capaces de ofrecerse el tiempo necesario para disfrutarla. Porque Tarkovski reclama su tiempo. Es el material con el que construye nuestros sueños.

Esculpir el tiempo: el cineasta debe trabajar un bloque de tiempo como el mármol y dejar al descubierto la imagen cinematográfica.

Stalker fue filmada 2 veces. Utilizaron una cámara Kodak experimental y durante el proceso de revelado se perdió el negativo. En una entrevista con Rashit Safiullin, diseñador de producción, éste insinúa que era cuestión del gobierno crear dificultades a un cineasta que se estaba saliendo de los límites que entonces marcaba la política gubernamental. Tengo amigos que trabajan en el cine, y no entiendo cómo es posible que se hagan películas, pero mucho menos me puedo imaginar la pasión y la fuerza de un director, capaz de grabar de nuevo, y con el presupuesto reducido a la mitad, la misma película que se acaba de quemar... la historia de un hombre que arriesga su vida para llevar gente a La Zona. Un espacio donde cayó un meteorito, un recinto peligroso, protegido del mundo y vigilado por la policía, que encierra en su interior una habitación que concede deseos.

*Había que desear hacer consistente la visión de un cuerpo, de un paisaje,
para que se fuera formando ante nuestros ojos, justo en el trance de su desaparición.*

Tarkovski le propone al espectador una aventura de la percepción, le obliga a olvidar todo el cine que conoce y crear nuevos códigos, nuevas formas de contar. *Stalker* es la historia de un viaje. Una iniciación. Tres personas recorren doscientos metros, en un mundo mágico, donde una tuerca atada a un pañuelo marca el camino que varía a cada instante. Las palabras del stalker, guía y maestro, rastreador al acecho, advierten de las reglas de La Zona. Ni el Profesor ni el Escritor llegan a entrar en la habitación de los deseos. El viaje acrecienta su incertidumbre, cuestiona al guía y le provoca una crisis.

Muchos autores definen el cine de Tarkovski y *Stalker* en concreto como un cine poético y no narrativo. Es un cine que busca la belleza plástica a través de las texturas, el claroscuro, el contraluz, el color y la composición. Es un discurso que enfrenta la linealidad del soporte con la no-linealidad de su narrativa. Quizás podríamos hablar de una geometría del discurso¹. La narración como un espacio que la cámara recorre en movimientos lentos y constantes; como un cartógrafo, estudia la materia que la constituye: el paisaje. El paisaje como materia del tiempo.

Para Tarkovski el paisaje, el tratamiento de los espacios es, junto al carisma de los actores, donde reside el poder de sugestión de la película. Utiliza el paisaje como elemento poético que ayuda a entender el estado emocional de los personajes.

*La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar.
Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso,
también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación
recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo.
Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad.*

Las películas de Tarkovski son largas, tienen una media de tres horas, pero sus largos planos de movimientos suaves alargan el sentimiento de duración, haciéndola sentir como un continuo. Los planos llegan a ser tan largos que el espectador se hace consciente de su propia presencia frente a la película. Este extraño efecto de distanciamiento paradójicamente introduce al espectador en la narrativa, y convierte su mirada en la de un personaje más de la historia. La cámara es un elemento autónomo. En ocasiones observa a los personajes, de cerca o de lejos. Otras veces explora el espacio narrativo. Para Tarkovski el cine es, ante todo, movimiento.



1. Montalvo, Blanca. *Geometrías del discurso: las narraciones no lineales*. Conferencia impartida en el 11 de abril de 2011 en el Primer Campus Arte & Tecnología: Creatividad Audiovisual Interactiva. Málaga. Publicado en <http://blancamontalvo.wordpress.com>

En el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su 'búsqueda del tiempo'. Yo tengo la impresión de que, en una toma, el tiempo tiene que discurrir de forma independiente y con su propia dignidad. Únicamente entonces las ideas encuentran un sitio en él, sin presurosa intranquilidad. La sensibilidad del ritmo es lo mismo que –por ejemplo– la sensibilidad de la palabra exacta en la literatura. Una palabra inexacta en determinada obra literaria destroza el carácter verídico de ésta, de la misma manera que un ritmo impreciso lo hace en la obra cinematográfica.

El *travelling* es la figura retórica más destacada de la poética de Tarkovski. El *travelling* retrata no sólo un espacio, o el movimiento y las evoluciones de un actor en un decorado, sino que atrapa la duración de ese instante, la duración del sentimiento que se expresa en el relato o aquél que se despierta en el espectador. Esta vivencia directa e intensa de la vida, de su verdad irreemplazable, es lo que el director llamaba “*esculpir en el tiempo*”. Un ejemplo magnífico de este estilo, es el largo plano recompuesto, en el que un *travelling* horizontal, muestra el paso de la vagoneta con Stalker, el Profesor y el Escritor. Un paso desde el mundo ordinario al protegido y mágico mundo de La Zona, con naturaleza salvaje y colorida, frente al tono sepia y la pobreza del exterior. Esta escena horizontal con la maravillosa música de Artémiev, el ruido de la vagoneta sobre los raíles y el silencio de los personajes. En ella la cámara parece un ocupante más de la vagoneta, con un punto de vista cercano de los personajes, y un mirar curioso de lo que hay alrededor; hasta que llegan a La Zona, y un giro nos muestra la independencia de los personajes de esta cámara autónoma y curiosa. Su estilo narrativo, con largas tomas, compuestas de manera refinada, lentos diálogos filosóficos, ruinas industriales, la naturaleza salvaje, la lluvia y del agua.

Hay una escena que me gustaría destacar. Es el sueño que tiene el Stalker. En una naturaleza llena de color vuelve a utilizar el tono sepia, el que estaba fuera de los límites de La Zona. Este mundo de aguas estancadas esconde el tesoro de una civilización pasada: jeringuillas, monedas, armas de fuego, estampas religiosas... son los detritus de una sociedad en descomposición que nos muestra un largo plano cenital en movimiento, mientras la voz de su mujer recita el Apocalipsis. Un plano que finaliza en un contraluz con el cuerpo del Stalker semi-hundido en el agua, y un perro negro que se le acerca desde el fondo.

Es una de las escenas más hermosas de la historia del cine, convertido en arte por cineastas como Tarkovski, capaces de regalarnos la belleza de la realidad en píldoras de tres horas.



Filmografía

Los asesinos

Produce VGIK. URSS, 1956.

Dirigida por Marika Beiku, Aleksandr Gordón, Andréi Tarkovski.

Guionistas Aleksandr Gordón, Andréi Tarkovski (sobre el cuento Killers, de E. Hemingway)

Fotografía, Alfredo Álvarez, Aleksandr Rybin.

Actores, Yuli Fait, Aleksandr Gordón, Valentín Vinogradov, Vadim Novikov, Yuri Dubrovin, Andréi Tarkovski, Vasili Shukshin.

Hoy no será la despedida

Produce VGIK. URSS, 1959.

Dirigida por Aleksandr Gordón, Andréi Tarkovski.

Guionistas, Aleksandr Gordón, Iván Májov, Andréi Tarkovski.

Fotografía, Lev Bunin, Ernest Yakólev

Música, Yuri Maskevich

Actores, A. Alekséiev, Piotr Liubeshkin, Oleg Mokshntsev, Vladímir Marenkov, Ígor Kosujin, Leonid Kuraliov, Stanislav Liubshin, Nina Golovina, Oleg Borísov.

El violín y la apisonadora

Produce Mosfilm (Unidad de cine infantil). URSS, 1960.

Dirigida por Andréi Tarkovski.

Guionistas, Andréi Konchálovski, Andréi Tarkovski.

Fotografía, Vadim Yúsov,

Director artístico Savet Agoián.

Música, Viacheslav Ovchinikov.

Montaje, Liubov Butuzova

Actores, Ígor Fomchenco, Vladímir Zamanski, Marina Adzhubei, Yura Bruser, Slava Borísov, Saha Vitoslavski, Saha Ilin, Liudmila Semiónova, Antomena Maksímova, Natalia Arjánguelskaia, Kolia Kózyrev.

Premios:

Premio de Licenciatura en el VGIK (1960)

Primer Premio en el New York Student's Film Competition (1961)

La infancia de Iván

Produce Mosfilm. URSS, 1961.

Dirigida por Andréi Tarkovski.

Guionistas, Vladímir Bogonólov, Mijaíl Papava.

Fotografía, Vadim Yúsov,

Director artístico Yevgueni Cherniáiev

Música, Viacheslav Ovchinikov.

Montaje, L. Feiguinova

Actores, Kolia Burliáiev, Valentín Zubkov, Yevgueni Zhárikov, Valentina Maliávina, Stepán Krylov, Nikolái Griskó, Dmitri Miliutenko, Irina Tarkóvskaia, Andréi Konchálovski, Ivan Savkin, Vladímir Marenkov, Vera Miturich.

Premios:

Venecia. León de Oro, ex aequo con Crónica Familiar, de Valerio Zurlini. 1962.

San Francisco. Golden Gate Prize al mejor Director. 1962.

Acapulco. Primer Premio y Diploma por "Dirección poética contra la guerra". 1962.

Palenque. Cabeza de Oro. 1963.

Varsovia. Premio del Club de Críticos de Cine Polacos a la mejor película. 1963.

Lublin. Premio Czarciá-Zapa a la mejor película extranjera. 1963.

New York. Premio D. Selznick, Laurel de Plata, por la "poderosa contribución de la película a la paz". 1963.

Delhi. Premio en el Festival Nacional. 1963.

Andréi Rublev

Produce Mosfilm. URSS, 1966.

Dirigida por Andréi Tarkovski.

Guionistas, Andréi Konchálovski, Andréi Tarkovski.

Fotografía, Vadim Yúsov,

Director artístico Yevgueni Cherniáiev

Música, Viacheslav Ovchinikov.

Montaje L. Feiguinova, Tatiana Yegorycheva, O. Shevkunenko

Actores, Anatoli Aolonitsyn, Iván Lápikov, Nikolái Grinkó, Nokolái Serguéiev, Irma Raush, Nikolái Burliáiev, Yuri Nazárov, Yuri Nikulin, Rrolán Bykov, Nikolái Grabbé, Mijaíl Konónov, Stepán Krylov, Irina Miroshnichenko.

Premios:

Cannes. Premio del a Crítica Internacional. FIPRESCI. 1969.

París. Premio de la asociación de Críticos de Cine. 1969.

París. Estrella de Cristal de la Academia Francesa a la mejor actriz. 1972.

Helsinki. Premio a la Mejor Película del Año. 1973.

Stradford. Diploma en el Festival Internacional. 1973.

Premio Filtro. 1973.

Belgrado. Gran Premio. 1973. Premio a la Mejor Película (Sindicato de Trabajadores del Cine) 1973. Segundo Premio del Jurado de la Audiencia. 1973.

Solaris

Produce Mosfilm. URSS. 1972.

Dirigida por Andréi Tarkovski.

Guionistas, Frídrij Gorenshstéin y Andréi Tarkovski a partir de una novela de Stanislav Lem.

Fotografía, Vadim Yúsov,

Director artístico Mijaíl Romadin

Música, Eduard Artémiev; J. S. Bach (Preludio Coral en Fa Menor)

Montaje L. Feiguinova.

Actores, Donatas Banionis, Natalia Bondarchuk, Yuri Yarvet, Vladislav Dvorzhetski, Nikolái Grinkó, Anatoli Solonitsyn, Sos Sarkisián, T. Ogorodnikova, Olga Barnet, Aleksandr Misharin, Y. Semiónov, O. Kikzilova, T. Malyj, V. Statsinski, V. Sumenova, Georgui Teij.

Premios:

Londres. Premio a la Mejor Película del año. 1972.

Cannes. Gran Premio Especial del Jurado. Premio Ecunénico. 1972.

San Francisco. Mejor Película, Premio del Jurado Interfilm. 1972.

Panamá. Premio a la Mejor Interpretación Femenina (Natalia Bondarchuk). 1973.

Carlovy Vary. Premio de la Asociación Internacional de Cine Clubs. 1973.

Sreadford. Diploma de Honor. 1973.

El espejo

Produce Mosfilm. URSS, 1974.

Dirigida por Andréi Tarkovski.

Guionistas, Aleksandr Misharin, Andréi Tarkovski.

Fotografía, Gueorgui Rerberg.

Director artístico Nikolái Dvigubski

Música, Eduard Artémiev; J. S. Bach, G.B. Pergolesi, H. Purcell



Montaje L. Feiguinova.

Actores, Margarita Teréjova, Anatoli Solonitsyn, Nikolái Grinkó, Ignat Daniltsev, Filip Yankovski, Alla Demídova, Larisa Tarkóvskaia, Yuri Nazárov, Oleg Yankovski, Yuri Sventikov, T. Ogorodníkova, E. del Bosque, Inokenti Smoktunovski.

Premios:

San Vicente. Premio Italoleggio de los Distribuidores. 1979.

Milán. Premio Ubu. 1980.

Taormina. Premio David-Donatello/Luchino Visconti. 1980.

Stalker

Produce Mosfilm. URSS, 1979.

Dirigida por Andréi Tarkovski.

Guionistas, Borís Strugatski, Arkadi Strugatski, inspirado en su relato "Picnic junto al camino".

Fotografía, Alexandr Kniázhinski
Director artístico Andréi Tarkovski.

Música, Eduard Artémiev.

Montaje L. Feiguinova.

Actores, Nikolai Grinkó, Anatoli Solonitsyn, Aleksandr Kaidanovski, Natasha Abramova, Faime Yurna, Alisa Fréindlij, E. Kostin.

Premios:

Cannes. Premio Especial del Jurado, Interfilm y Premio OCIC. 1980.

Avoriaz. Premio Fipresci en el Festival de Cine Fantástico. 1981.

Tempo di viaggio

Produce, RAI. Italia, 1983.

Guionistas Tonino Guerra y Andréi Tarkovski.

Fotografía, Luciano Tovoli

Montaje, Franco Letti.

Nostalghia

Produce Opera Film para la Rete 2 TV RAI y Sovin Film. Italia/URSS, 1983.

Dirigida por Andréi Tarkovski

Guionistas Tonino Guerra y Andréi Tarkovski.

Fotografía, Giuseppe Lanci.

Director Artístico, Andrea Crisanti.

Música, Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner.

Montaje, Erminia Marani, Amadeo Salfa, Roberto Puglisi.

Actores, Oleg Yankovski, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Patricia Terreno, Laura de Marchi, Delia Boccardo, Milena Vukotic, Alberto Canepa, Raffaele di Mario, Rate Burlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia.

Premios:

Cannes. Premio Internacional de la Prensa, y Gran Premio de la Creación Cinematográfica, ex Aequo con L'Argente, de Robert Bresson. 1983.

Sacrificio

Produce Instituto Cinematográfico Sueco (Estocolmo) y Argos Film (París), asociados con Film Four International (Londres), Josephson & Nykvist, Sveriges Television / Svt 2, Sandrew Film & Theatre, y la participación del Ministerio de Cultura francés. 1986.

Dirigida por Andréi Tarkovski

Guión de Andréi Tarkovski.

Fotografía, Stephen Nykvist.

Director Artístico, Andrea Crisanti.

Música, J. S. Bach, Watazumido-shuso y cantos de pastores Calecarlie y Harjedal.

Montaje, Andréi Tarkovski, Michal Leszcylowsky.

Actores, Erland Josephson, Susan fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun Gísladóttir, Sven Wollter, Filippa Franzén, Tommy Kjellqvist, Per Kallman, Tommy Nordahl.

Premios:

Cannes. Premio Especial del Jurado, Gran Premio Internacional de la Crítica (FIPRESCI) y Premio del Jurado Ecuménico. 1986.

Suecia. Premio Escarabajo de Oro a la Mejor Película del Año. 1986.

Valladolid. Espiga de Oro *ex aequo*, junto a un premio especial a Sven Nykvist por la mejor fotografía, XXXI Semana de Cine de Valladolid. 1986.

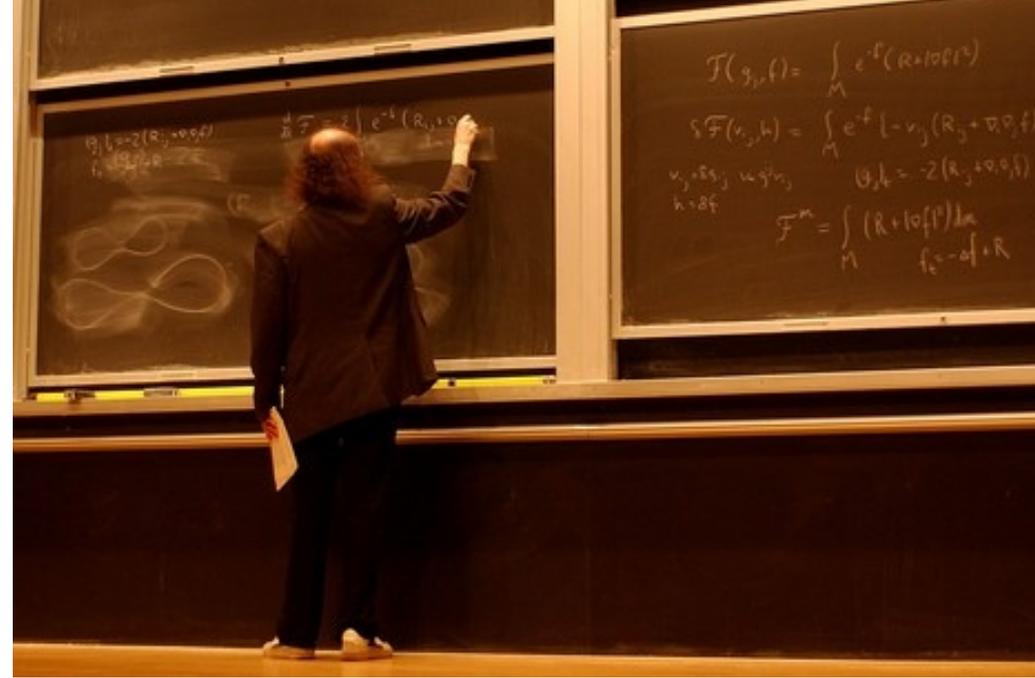
Bibliografía

- CADENAS GEA, Víctor. "Identificación y especificidad." Cuaderno de materiales. Filosofía y ciencias humanas. Nº 14. marzo-mayo 2001.
- CAPANNA, Pablo. Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 2003.
- CARRERA, Pilar, Andrei Tarkovski. La imagen total. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- DOMÈNEC FONT. Paisajes de la modernidad. Barcelona. Paidós, 2002
- NUNNE, Nathan, (Ed.) Tarkovsky. Black Dog Publishing London, 2008.
- LLANO, Rafael. Andréi Tarkovski. Vida y obra. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Colección Documentos, nº 11, 2 volúmenes. Valencia, 2003.
- MENGES, Antonio. Stalker, de Andrei Tarkovski. La metáfora del camino. Ediciones Rialp. Madrid, 2004.
- RODRÍGUEZ FRAILE, J. J. "Crítica y crítica: Andrei Tarkovski como acto puro y como presencia de la ausencia de la excepción." Cuaderno de materiales. Filosofía y ciencias humanas. Nº 14. marzo-mayo 2001.
- SOBREVIELA, Ángel. Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía. Fancy Ediciones, Valladolid, 2003.
- TARKOVSKAIA, Marina. Acerca de Andrei Tarkovski. Ediciones Jaguar, Madrid 2001.
- TARKOVSKI, Andrei, Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Trad. Enrique Banús, Rialp, Madrid, 2008.
- TARKOVSKI, Andrei. Andrei Rubliov (guión literario), Ediciones Sígueme, Col. «El peso de los días», 2006.
- TARKOVSKI, Andrei. Martirologio. Diarios. Ediciones Sígueme, Salamanca 2011.
- TEJEDA, Carlos. Andrei Tarkovski. Ediciones Cátedra. Madrid, 2010.
- VVAA. La Página. Año XIX. Num 3 / 4. 2007. Andréi Tarkovski.

Blanca Montalvo es profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

Poder y matemáticas en la antigua Unión Soviética.

Carlos Criado



Grigori Perelmán: un caso ilustrativo

En marzo de 2010, el matemático ruso Grigori Perelmán, rechazó el premio de un millón de dólares que el Instituto Clay le había concedido por la resolución de un famoso problema matemático conocido como la Conjetura de Poincaré. Con anterioridad ya había rechazado la medalla Fields que se le concedió en el Congreso Internacional de Matemáticos celebrado en Madrid en agosto de 2006, por la resolución de un importante problema que implicaba la Conjetura de Poincaré.

Perelmán nació en Leningrado (hoy San Petersburgo) en 1966, en el seno de una familia judía. Su padre le interesó desde pequeño por las matemáticas a través de problemas y de juegos matemáticos y lógicos. Los estudios de secundaria los realizó en una escuela de secundaria especializada en programas avanzados de física y matemáticas, participando en los informales “círculos para estudiantes” de secundaria organizados por la universidad, y ganando una medalla de oro con la máxima puntuación en la Olimpiada Internacional de Matemáticas de 1982. Estudió en la Facultad de Mecánica y Matemáticas de la Universidad Estatal de San Petersburgo y, posteriormente, trabajó en el Instituto Steklov de Matemáticas de la misma ciudad.

En 1992 inició varias estancias en universidades americanas, volviendo en 1995 al Instituto Steklov de San Petersburgo. Durante los siete años siguientes prácticamente no se supo nada de él, hasta que en el año 2002 colocó tres artículos en internet con la solución del famoso problema que comentamos antes. Posteriormente fue invitado a dar algunas conferencias en varias universidades americanas, donde le ofrecieron puestos de trabajo que no aceptó. En la actualidad vive con su madre (profesora jubilada de matemáticas de escuelas de secundaria) en un modesto apartamento de un barrio de San Petersburgo, y ha abandonado la investigación en matemáticas, según parece, decepcionado por el bajo nivel moral del mundo matemático que conocía.

Me he extendido un poco con la biografía de Perelmán porque, en muchos sentidos, su vida ilustra bien, como veremos más adelante, el ambiente que hizo posible el florecimiento de las matemáticas en la antigua Unión Soviética, y que hasta muy recientemente está dando excelentes matemáticos, como lo atestiguan las 7 medallas Fields conseguidas por ellos en los 6 últimos Congresos Internacionales de Matemáticos.

Ciencia y poder: el caso de las matemáticas

A continuación, comentaré cómo fue posible que en un sistema totalitario, sin libertad de expresión y con una pobre economía se pudiera llegar a este florecimiento impresionante de las matemáticas. También comentaré cómo el colapso económico y social de la antigua Unión Soviética ha afectado a la comunidad matemática rusa.

Las relaciones entre ciencia y poder en la antigua Unión Soviética siempre fueron conflictivas. El marxismo-leninismo se consideraba una teoría científica y, como tal, pretendía imponer sus principios a todas las ciencias, lo cual condujo a situaciones paradójicas. Por una parte, protegió y subvencionó de forma especial a instituciones científicas y educativas, lo que hizo posible los grandes descubrimientos científicos de una comunidad privilegiada respecto del resto de la población. Por otra parte, en algunas ocasiones, llevó a cabo una brutal represión a esta misma comunidad, como lo demuestra, la prohibición por parte del pseudocientífico Trofim Lysenko del estudio de las leyes de Mendel, o la detención de Andréi Sájarov, físico que jugó un papel esencial en el desarrollo del programa atómico, y al que no se le permitió recoger el Premio Nobel de la Paz de 1975.

Un ejemplo de la privilegiada situación de algunas instituciones científicas, fue el de la influyente Academia de las Ciencias Rusas. Esta fue una de las pocas instituciones que después de la revolución de 1917 continuó eligiendo a sus miembros sin injerencias del Partido Comunista, a pesar de que muchos de los miembros de este partido la consideraban una institución burguesa.

El marxismo-leninismo, como todas las ideologías totalitarias, intentó manipular los resultados científicos existentes para hacerlos compatibles con su ideología y buscar apoyos para la misma, llegando a extremos demenciales, como la prohibición de la teoría de la evolución por parte del ya citado poderoso Lysenko. Por otra parte, intentó ideologizar todos los campos científicos con la intención de eliminar de ellos las pretendidas influencias burguesas. Así ocurrió con la física, la química, la biología, las matemáticas, la lógica y, especialmente, con las ciencias sociales y humanidades. Por ejemplo, la lógica se consideró una teoría metafísica, incompatible con el materialismo dialéctico; con las mismas razones se atacó al principio de indeterminación de Heisenberg de la Mecánica Cuántica.

Dentro de este panorama, la física y las matemáticas fueron especialmente subvencionadas. La física principalmente porque la necesitaron desde el principio para el desarrollo de los programas militares, y más tarde, durante la guerra fría, para los propagandísticos éxitos de la carrera espacial. Las matemáticas se favorecieron por varias razones: tenían muchas aplicaciones, se necesitaban buenos profesores de matemáticas en las escuelas técnicas y, finalmente, porque era muy difícil relacionarlas con los hechos políticos e ideológicos.

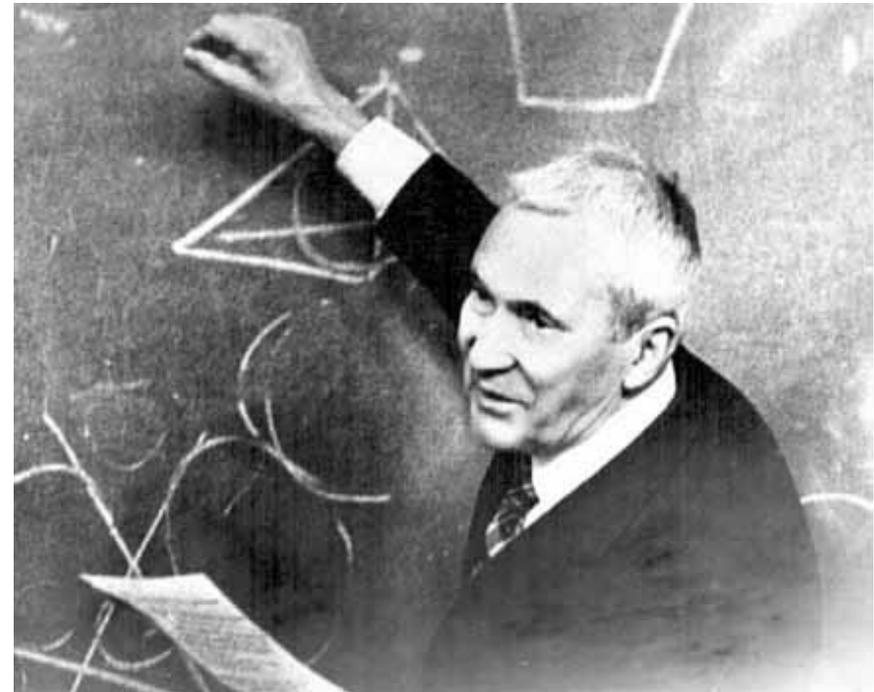
Con Stalin comenzaron las detenciones arbitrarias de científicos y, después de 1928, muchos de ellos fueron deportados a campos de trabajos forzados, en condiciones tan terribles que muchos murieron al poco de llegar. No obstante, también fueron muchos los que pudieron evitar estos campos, trabajando en proyectos científicos en campos de trabajos con mejores condiciones.

Durante la llamada guerra fría, bajo el gobierno de Krushchov (1953-1964), los éxitos de la bomba atómica y de la carrera espacial, hicieron que mejoraran las condiciones de los científicos de élite. Sin embargo, también comenzaron a aparecer posturas disidentes, como las del ya citado Sájarov, sobre la conveniencia de acabar con los ensayos nucleares. El prestigio de este científico le permitió defender muchas causas sin ser detenido, hasta que finalmente en 1980 es exiliado. En el periodo de Brézhnev (1964-1982) se permite a muchos científicos visitar Europa y Estados Unidos. Durante la perestroika de Gorbachov, la mayor parte de los científicos apoyan las reformas políticas, pero no todos. Una élite representada por la Academia de las Ciencias Rusa, teme que con estas reformas se puedan acabar sus apoyos económicos y así apoya implícitamente el golpe de 1992. El colapso económico posterior ha llevado a la emigración de gran parte de los científicos más brillantes, principalmente hacia Europa y Estados Unidos.

A pesar de su situación privilegiada, las matemáticas rusas no fueron una excepción respecto a los acontecimientos relatados anteriormente. Así, en 1970, las matemáticas soviéticas constituían un sistema totalitario dentro de otro sistema totalitario, en el que aparecieron intrigas, denuncias y comportamientos deshonestos, en la lucha por el poder dentro de las distintas instituciones. Así, es conocido el caso de las denuncias y subsiguiente ostracismo de uno de los más importantes impulsores de las matemáticas rusas, el del académico Nikolái Luzin, en el cual se vieron implicados famosos matemáticos como Andréi Kolmogórov y Pável Aleksándrov. Kolmogórov, el más grande matemático ruso del siglo XX, publicó un artículo defendiendo las leyes de Mendel, artículo del que se tuvo posteriormente que retractar públicamente. Su amigo y también gran matemático Aleksándrov, defendió a Einstein y su teoría de la relatividad frente a los ataques de los ideólogos marxistas-leninistas. Sin embargo, ambos matemáticos renunciaron a defender sus principios, firmando una carta en 1974 en el periódico Pravda, titulada "Ningún perdón para la traición", en la que condenaban al disidente Solzhenitsin.



De izquierda a derecha, L. S. Pontryagin, P.S. Alexandrov y A. N. Kolmogorov



A. N. Kolmogorov

La opinión de matemáticos rusos

En febrero de 1993 la Sociedad Matemática Americana publicó un número especial sobre las matemáticas en la antigua Unión Soviética. En el mismo se presentaban las respuestas de varios matemáticos rusos a un cuestionario. Las dos primeras preguntas de este cuestionario eran:

¿Cuáles son las razones para la fuerte tradición en matemáticas en la antigua Unión Soviética?

¿Cuáles son hoy día los principales desafíos a esa tradición?

El matemático ruso Víctor Ginzburg (Moscú-Chicago) da tres razones para la primera pregunta:

“La primera es que las matemáticas están muy centralizadas (al contrario que en USA) en las dos ciudades mayores, Moscú y San Petersburgo. Esto permitió que los matemáticos que trabajaban en áreas diferentes se comunicaran unos con otros, lo que animaba a la gente joven a no convertirse en cortos de mira especialistas en un tema particular.”

“La segunda razón es que la mayor parte de las otras áreas en las que el potencial intelectual de una persona podía ser aplicado, estaban mucho más relacionadas y controladas por la ideología comunista. Las matemáticas fue uno de los pocos temas en los que la ideología no jugó ningún papel; más generalmente, uno podría decir que, en una sociedad socialista cerrada, tal como la antigua Unión Soviética, no se dejaban muchas oportunidades libres para una persona. Uno no podía dedicarse a los negocios, porque estos no existían, tampoco podía dedicarse a las ciencias sociales, tales como la historia o la economía, porque estas estaban completamente dominadas por la ideología marxista.”

“La tercera razón es que una persona joven con un alto potencial matemático, era seleccionada a edad muy temprana (14 o 15 años) y guiada a partir de entonces de forma constante.”

En el mismo sentido se expresa Alexander Beilinson (Instituto de Tecnología de Massachusetts e Instituto Landau de Física Teórica):

“Rusia tuvo una tradición de escuelas matemáticas que proporcionaron un flujo vivo y continuo de vida matemática (como por ejemplo la escuela de Luzin en los años treinta, o las escuelas de Gelfand, de Shafarevich, de Arnold y de Manin posteriormente), y un montón de actividad matemática centrada alrededor de sus seminarios. De estas escuelas surgía un gran entusiasmo que mantenía a los estudiantes desde el comienzo de sus estudios.”

“Al comienzo de los años 60, durante el periodo liberal de Kruchev, se lanzó en Moscú y en San Petersburgo, un sistema muy bueno de escuelas de secundaria especializadas en física y matemáticas. Tenían excelentes estudiantes entre las edades de 13 y 17 años, los cuales eran seleccionados mediante exámenes muy severos. Recibían charlas de los mejores matemáticos y eran enseñados por estudiantes graduados.”

“Uno podía decir que las matemáticas era la ocupación más prestigiosa de los años 60, la cual tenía además un áurea de independencia (compartida, quizás, únicamente por la música), que atraía a un montón de gente joven.”

Respecto a la segunda pregunta, sobre los problemas para mantener hoy día esa tradición matemática, las respuestas prácticamente coinciden.

“Las matemáticas y las ciencias en general, no tienen en la actualidad prácticamente soporte financiero. No hay posibilidades de encontrar trabajo después de graduarse en la universidad. Ha desaparecido la situación privilegiada de las matemáticas, así como los grandes seminarios que le dieron prestigio” (V. Ginzburg).

Olimpiadas, círculos y escuelas matemáticas.

Un papel muy importante en la tradición popular por las matemáticas en la antigua Unión Soviética, fue el jugado por las Olimpiadas, los Círculos Matemáticos, las escuelas de secundaria especializadas en física y matemáticas, así como la notable edición de libros y revistas de divulgación científica.

La primera Olimpiada Matemática se organizó en San Petersburgo en 1936 por D.N. Delone, y fue secundada enseguida en Moscú por A. Kolmogórov y I. Petrovsky. Después de la segunda guerra mundial se extendió a todo el país y en 1959 tuvo lugar la primera Olimpiada Internacional de Matemáticas.

A partir de finales de los años 40, las olimpiadas en las grandes ciudades aparecen ligadas a los llamados “Círculos Matemáticos” consistentes en clase informales, durante los fines de semana, para resolver problemas de matemáticas, dirigidas por jóvenes investigadores y abiertas a todos los estudiantes de secundaria. Esta tradición de círculos de estudio también se aplicó a otras materias científicas, literarias y artísticas. Prácticamente todos los más importantes matemáticos rusos, y en particular los ganadores de medallas Fields, participaron en estos círculos y fueron ganadores de premios en las olimpiadas matemáticas.

Para atraer talentos matemáticos de fuera de las grandes ciudades se crearon las “escuelas internado de física y matemáticas”. La primera fue creada en 1961 en Novosibirsk por M. A. Laurentiev. Al año siguiente fue creada una similar en Moscú por el matemático Kolmogórov y el físico I. K. Kikoin (que fue uno de los padres de la bomba atómica rusa), y más tarde siguieron en otras ciudades rusas.

Casi por la misma época se crearon las “escuelas de física y matemáticas”. Estas eran escuelas de secundaria especiales, con programas avanzados de física y matemáticas, creadas por prominentes matemáticos (A. Cronrod, E. Dynkin, I. M. Gelfand), y ello sucedió cuando precisamente sus hijos cursaban los 2 o 3 últimos cursos antes de la universidad.

También se crearon “clases de matemáticas avanzadas” en escuelas de secundaria ordinarias para beneficio de los mejores alumnos de las mismas.

Otra iniciativa importante fue la debida a I. M. Gelfand, quien creó en 1964 la “Unión de todas las Escuelas de matemáticas por correspondencia”, que funcionaba tanto a nivel individual como de pequeños grupos bajo la supervisión de un profesor local, los cuales presentaban un trabajo conjunto cada mes. Así, a mediados de los 60 había un montón de opciones para alumnos talentosos.

Además, estas instituciones tendían a ser auto-reproductivas; por ejemplo, frecuentemente un alumno de una escuela internado de matemáticas, podía volver a la misma como profesor después de graduarse o incluso antes.

Uno de los más importante logros para la formación científica de alumnos de secundaria fue la publicación de libros y revistas de divulgación científica. Por el precio de un helado se podía comprar cualquiera de los magníficos libros editados por la editorial MIR, y escritos por matemáticos y físicos de primera línea. Estos libros fueron tan logrados, que se tradujeron a prácticamente todos los idiomas importantes, incluido el español.

La importante revista de divulgación científica Kvant (quantum) fue creada en 1969 por Andréi Kolmogórov y por Isaac Kikoin. En esta revista escribieron artículos los más importantes matemáticos y físicos, y basándose en los números de esta revista se publicó en USA la revista Quantum.

Todo lo anterior fue posible gracias al entusiasmo y esfuerzo desinteresado de numerosos profesores y estudiantes, principalmente durante los años 60. Las iniciativas surgían desde abajo y no hubo oposición por parte del partido comunista. Muchas de ellas comenzaron a decaer después del nefasto 1968 (tanques soviéticos en Praga), cuando las autoridades del partido quisieron controlar estas iniciativas. Sin embargo, no todo fue destruido y afortunadamente muchas instituciones sobrevivieron, aunque perdieron parte de su aroma informal. Por otra parte, a partir de 1980 surgieron nuevas competiciones científicas dirigidas por N. N. Konstantinov, como “Los Torneos Lomonosov” y los “Torneos Internacionales de Matemáticas de las Ciudades” los cuales consisten en una competición de resolución de problemas matemáticos en los que los pueblos de todo el mundo pueden participar en igualdad de condiciones.

Sin embargo, la situación actual es muy crítica, todo ha cambiado muy rápidamente y es difícil hacer predicciones a largo plazo. Pero de lo que no cabe duda es de que la desaparición del magnífico nivel de las matemáticas en Rusia sería una pérdida irreparable.

Carlos Criado es Catedrático de Física Aplicada de la Universidad de Málaga.



Shostakóvitch y el sistema soviético: el poder y el público frente al genio

Alessandro Gandini

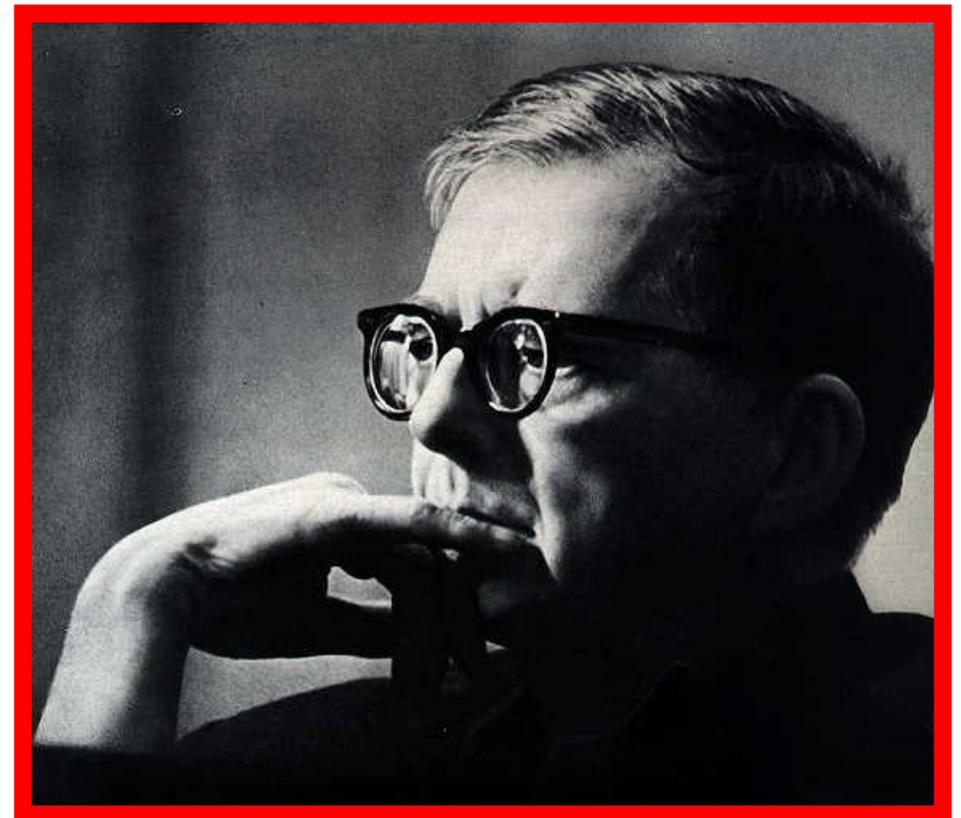
Entre los grandes compositores rusos del siglo XX, Dmitri Dmitrievich Shostakóvich (1906-1975) es el paradigma del músico "soviético" en el sentido de haber compartido y potenciado esa atmósfera tan multifacética durante toda su vida adulta, a diferencia, por ejemplo, de Prokofiev, quien se fué y regresó (en el peor momento), y de Stravinski, quien optó por evitar una experiencia semejante. El término "soviético" debe ser entendido aquí como el reflejo de todas las asperezas y vicisitudes de ese periodo tan tumultuoso y trágico, y no como la constante adhesión de Shostakóvich a su sistema político.

Mucho se ha escrito sobre el papel de la actitud del artista ruso durante su vida, con ejemplos de disidencia radical desde el inicio del poder soviético, de entusiasmo seguido de desilusión, de disidencia larvada y de aparente adhesión incondicional, fuera ésta oportunista o no, con su conteo de muertos, de condenados, de caídos en desgracia (silenciados) y de honrados con premios y medallas.

Pero el caso de Shostakóvich es particularmente interesante en este contexto porque no pertenece claramente a ninguna de esas categorías, hecho que ha venido confirmandose por una animadísima controversia alrededor de su actitud frente al sistema, controversia que cubre todo el espectro de posiciones. El inicio de esta singular discusión se debe a la publicación, poco después de la muerte del compositor, de una serie de conversaciones con el musicólogo Solomon Volkov en las cuales Shostakóvich abre su corazón y su mente para revelar sin ambigüedad, entre otras cuestiones personales, su profundo rechazo del sistema soviético: la destrucción del mito de un paladino del régimen o una vulgar falsificación. No es

"La música ilumina a las personas y les brinda una última esperanza"

Dimitri Dmitrievich Shostakóvich



el lugar aquí para analizar la extensa bibliografía que este asunto ha generado, compuesta de biografías, testimonios, ensayos breves o monumentales, panfletos y, por supuesto, animadas discusiones "on line". Quizás sería mejor hablar de las contradicciones, de las trágicas dudas y de los insoportables miedos (terrores) que debió sentir todo *homo sovieticus* y, en particular, aquellos tan sensibles, geniales y famosos como Shostakóvich.

Existe una estrecha relación entre la evolución de la política cultural soviética en los primeros decenios de la revolución y la modificación gradual del mensaje musical de Shostakóvich. No se trata de entrar en detalles musicológicos, sino de captar las intenciones del compositor, intenciones muchas veces ocultas o falsificadas adrede, sobre todo a partir de los años treinta, para beneficio del crítico oficial. Las obras de juventud de Shostakóvich se caracterizan por una gran vitalidad, acompañada de la búsqueda de un lenguaje musical original. Su entusiasmo y pasión en una atmósfera creativa lo une a poetas, coreógrafos y cineastas en audaces experimentos artísticos, cuyo carácter conflictivo sólo despierta animadas discusiones político-culturales (el arte por el arte o el arte para el pueblo) sin otras consecuencias: estamos en los años 1920-1930, con todas sus efervescencias revolucionarias. Testigos de este periodo son obras como la primera sinfonía, la música para el ballet "La Edad de Oro", para el filme "La Nueva Babilonia" y para la pieza de teatro "El Chinche", la primera sonata y los famosos "Aforismos" para piano. Se trata claramente del periodo más feliz de su vida, a pesar de las dificultades materiales de su familia, porque su talento musical, aunque todavía inmaduro, comienza a ser reconocido y sus aventuras artísticas colectivas lo colman. El hecho de no sufrir un control ideológico pesado constituyó evidentemente un elemento esencial para su bienestar, independientemente de su adhesión real a la revolución, una relativa incógnita que sólo permite afirmar que el joven Shostakóvich no albergaba en ese momento algún sentimiento de franca hostilidad contra el régimen soviético.

La progresiva implementación de medidas coercitivas en todos los aspectos de la vida soviética por el recrudesciente estalinismo de los años treinta no respetó al sector de las artes, todo lo contrario. Criterios "positivos" y "negativos" relativos a la expresión artística de escritores, pintores, escultores, cineastas y

compositores fueron establecidos por los burócratas dirigentes de las diferentes asociaciones oficiales que agrupaban las diversas categorías creativas: poco a poco se llegó a una lapidaria separación entre el "realismo socialista", mensaje estimulante para forjar al hombre nuevo, y el "formalismo", manifestación burguesa de un lenguaje difícil y entonces alejado del pueblo.

Shostakóvich recibe su primer ataque ideológico en 1936, cuando su ópera "Lady Macbeth de Mtsensk" es vilipendiada en el diario Pravda con tanta acrimonia que su autor sufre en pocos días una caída vertiginosa de reconocido y apreciado compositor y profesor a un paria, culpable de haber abandonado los grandes principios del arte socialista. Es la época del terror y cada noche Shostakóvich espera la llegada de los esbirros y sus atroces consecuencias, que tantos ya sufrieron. En los cuarenta años que le quedan por vivir, con rehabilitaciones y recaídas, el miedo nunca lo abandonará, y con él, el progresivo desenlace espiritual con el sistema. Pero el miedo fue más poderoso que el rechazo público y la crítica abierta y Shostakóvich se convierte entonces en un personaje *aparentemente* alineado con el régimen, concentrando toda su oposición en su música.

Es importante señalar que esta actitud ambivalente le fue facilitada por el hecho que el lenguaje musical es en general mucho menos explícito que un texto escrito, un cuadro o una película, sobre todo para los obtusos funcionarios encargado de "analizar" sus obras. Después de los éxitos del primer periodo de la revolución, escritores como Babel, cineastas como Eisenstein y pintores como Malevich, fueron duramente castigados en la época estalinista, sufriendo algunos hasta la eliminación física. Shostakóvich pudo evitar lo peor y después de los vitriólicos ataques de Zhdanov a finales de los años cuarenta, las altas y bajas de su situación pública fueron menos agudas, pero el mal había sido hecho de forma irrecuperable para su bienestar anímico.

Por un lado los críticos oficiales no captaron siempre el contenido de su música, por el otro, la sensibilidad agudizada de la gente, y no solo los intelectuales, en búsqueda de un mensaje político o simplemente de solidaridad, produciendo todo esto que Shostakóvich se convirtiera en uno de los mayores testigos del sufrimiento y de la rabia del pueblo soviético. La transparencia de sus composiciones en este

contexto es tan clara para nosotros hoy, que la conmoción con la cual eran recibidas no nos sorprende. Los ejemplos son numerosos: basta citar la octava la décima y la decimatercera sinfonías, el primer concierto para violín y mucha de su música de cámara, tanto instrumental como cantada. Los cientos de relatos que describen la emoción del público durante la ejecución de sus obras, frecuentemente repetidas por entero por aclamación y con aplausos literalmente interminables, no reflejan vacuos artificios del régimen (como en los discursos oficiales), sino la prueba de la gran humanidad de este gran compositor.

El extraordinario poder de comunicación que Shostakóvich pudo establecer con la gente con sus obras "disidentes" fue siempre acompañado por un otro tipo de composición, extremadamente intimista, frecuentemente de una gran tristeza, volcada hacia el interior de su persona, pero fuertemente comunicativa. Necesitaba un consuelo personal, como en el caso de la decimacuarta sinfonía, de algunos de sus cuartetos (el octavo en particular), de las canciones sobre poemas de Michelangelo y de su última obra, la sonata por viola y piano. Sin olvidar su sentido del humor, muy sarcástico y elíptico, que se revela de forma inesperada en muchas de sus obras, incluyendo la parodia secreta "Ryok antiformalista" que Rostropovich dio a conocer después de la caída del sistema soviético. De las obras "obligadas", compuestas para apaciguar el régimen, no vale la pena de hablar, así como de sus discursos oficiales, escritos por serviles funcionarios, que leía con voz monótona y aburrida.

La represión política produce frecuentemente como reacción talentos artísticos de gran valor y originalidad a pesar de las dificultades creativas asociadas a la censura y al terror. Aunque esta constatación no pueda ser demostrada, puesto que no se sabe si esos mismos talentos hubiesen florido igualmente en un clima democrático, parece cierto que la tensión y el disgusto contra la injusticia juegan un papel importante en ese sentido. Así, por ejemplo, en la literatura rusa de las épocas zarista y soviética pululan obras maestras con mensajes "disidentes", mientras que estas últimas de la Rusia "liberada" han sido relativamente estériles. Extendiendo este argumento puramente ficticio, podemos preguntar qué clase de compositor hubiese sido Shostakóvich en una sociedad liberal. Muy probablemente hubiese sido el autor de grandes obras, pero más orientadas hacia la búsqueda de técnicas expresivas en mayor ruptura con la tradición (vetadas por los burócratas soviéticos), al estilo de Alban Berg, cuya música Shostakóvich admiraba, particularmente su ópera "Wozzeck"; en otras palabras, un compositor más "contemporáneo". En sus últimos cuartetos, él hizo, de hecho, una tímida irrupción en el dodecafonismo, el máximo tolerado sin atizar los rayos de la censura.

El interés en la música de Shostakóvich no cesa de aumentar, prueba de la enorme calidad de su mensaje universal, a pesar de la estupidez de algunos obtusos intelectuales (como Boulez, quien nunca alcanzará tal notoriedad), que también existen, desgraciadamente, en nuestras democracias. Shostakóvich sufrió miedo, ese sentimiento tan común a la especie humana, y lo superó a través de una creación musical capaz, con su extraordinaria belleza, de combatirlo o, por lo menos, de aceptarlo. Y si con eso logró establecer una fraternal simbiosis con sus compatriotas, ese impacto se renueva desde entonces en cada generación de melómanos en el mundo.

Bibliografía

Una limitadísima selección personal de la amplia disponibilidad de obras sobre Shostakóvich:

- Elizabeth Wilson. *Shostakovich, A Life Remembered*. New Edition, Faber and Faber, London, 2006. Un excepcional trabajo de reconstrucción de su vida a través de cientos de testimonios.
- Solomon Volkov. *Shostakovich and Stalin*. Little, Brown, London, 2004. Una extraordinaria contraposición.
- Ian MacDonald. *The New Shostakovich*. New Edition, Pimlico, London, 2006. El clásico del reformismo: el compositor como disidente enmascarado.

*Alessandro Gandini es investigador en
química de polímeros.*



Tsvietáieva ya no vive en Moscú

Marifé Santiago Bolaños

A Olvido García Valdés, Monika Zgustova,
Irina Bachelis, Concha Hernández
y Tatiana Pigariova: porque érase una vez

Una casa puede ser un libro de versos, pero también el rostro de una adolescente y el de una mujer madura que son la misma mujer. Una casa es mañana para que la presencia del alma de una poeta devane la madeja y las horas den cuenta de un instante en el que ni los años ni la geografía significan nada.

Ella dijo que volvería a esta casa antes de un siglo. Está sola, con sus niñas, en Moscú, desde el 18 de enero de 1918. Como en el drama de su admirado Lorca, pasan cinco años sin saber nada de él cuando Ilya Ehrenburg le dice que su esposo Sergei Efrón está vivo. 1922: Alia y ella hacia Berlín. Viajarán a Praga para encontrarse con Efrón, se establecerán, definitivamente, en París... En el camino desde el pasado que ella mitifica y el presente que le exige soñar como ejercicio de disciplina contra la desesperación, el amor probablemente se ha perdido, por eso el nacimiento de Mur, el hijo más pequeño, es otra cosa.

Otra cosa que arrastra la muerte de su pequeña Irina en Moscú, una muerte de hambre y de pobreza que representa, con una crueldad que ni los poemas perdonan, la infamia de la historia y la impiedad de sus ideologías. Ocurre que la muerte de la niña volverá a suceder cuando la noticia del fallecimiento de una querida amiga del pasado haga que la memoria de Marina Tsvietáieva la lleve a ese Moscú de los orígenes, donde su familia ha tomado la decisión de regresar. Estamos en los últimos 30 del novecientos, y Marina, que lleva más de 20 años fuera, sabe que el barco que la lleve al país que ya no es su país irá conducido por Caronte porque Rusia no es nada salvo en la memoria: ya ha pasado lo peor, dice, y lo que tenga que suceder será destino.

La memoria que le trae la muerte de Irina es, ahora, Sofía Holliday en aquella casa moscovita donde la poeta se quedó sola con sus dos hijas. Es Sofía probándose, inocente y coqueta, el vestido que le ha regalado su amiga. Es Sofía, Sonia, Sóniechka Holliday jugando con la pequeña Irina, que apenas balbucea pero ya ha aprendido a echar de menos a esta delicada actriz que colma de luz las tardes oscuras de su madre.

La memoria es así, a veces alegría que cae sobre los hombros del tiempo exactamente igual que caen los granos de arroz o de trigo sobre el cuerpo de las novias. Alegría incluso en la adversidad, como cuando ojeamos álbumes con fotos antiguas y una dulcísima zozobra se apodera del corazón. La memoria guarda el amor a una época en la que, alrededor de Marina Tsvietáieva, crecía un mundo brotado de las palabras de quienes, al fin, iban a escribir el relato de tal época. Algunas de aquellas palabras quisieron arrancarse de cuajo; otras, se tiñeron de colores espurios hasta que hubo que ser valiente y sagaz para no confundirse.

La amistad. Leer juntas en la habitación de Marina. Salir a fumar al tejado de esta casa barco. Marina, capitán en el altamar de los sueños:

(Sólo cuando recuerdo a Sóniechka, entiendo todas esas comparaciones de mujeres con flores, de ojos con las estrellas, de labios con pétalos y etcétera –en la profundidad de los tiempos. “Entiendo” no es del todo exacto: las creo de nuevo)

...Eso escribe en *El relato de Sóniechka*... 1937 es la memoria, 1918 era Sofía Erguénevna Holliday...

Memoria: Marina tiene veintialgunos años y su hija Irina ha muerto de hambre, su hija Alia está en una especie de hogar de la beneficencia, y ella se siente vieja y acabada. Sin embargo, aún pesa más la balanza de la vida, aún la soledad se disfraza de palabras que abrigan y de versos que crecen como tendrían que crecer las niñas vivas. Los nombres de los amigos son las únicas promesas de la luz; y fidelidad, abedul, chal o labio se sientan en los peldaños de la escalera para hacerle compañía.

La casa de Marina Tsvietáieva en Moscú tenía, antes de la derrota, habitaciones donde los sentimientos eran huéspedes bienvenidos. Estaba la habitación de la música y la armonía, con ese piano al que, cada día, bajaban los dioses de la Belleza para beber de sus aguas. Creo que hoy nosotras no somos visitantes y por eso nuestra guía es como el ciego Tiresias advirtiéndome porque conoce y custodia el pasado que aún no ha acontecido. Eso pienso en la habitación de la escritura: en el aire aprendo a leer poemas de Marina, que ha hecho sólidas la pared, las casas y las esquinas del mundo.

Al entrar en la habitación de los juegos lloramos. Y nos sentamos en el suelo como los reyes de Shakespeare, esos que cuentan historias tristes emborrachados por el dolor y la sinrazón. La fotografía que alguien nos toma se queda dentro de una fotografía ampliada de las dos niñas, Ariadna e Irina, que aún sonríen: este es el tiempo de la espera y quizás lloramos porque las niñas de la foto ignoran su destino irrevocable (¿lo peor ya ha pasado y lo que queda es ya destino?) y porque su madre no va a poder hacer nada por desviarlo.

Nosotras, me parece, somos los verdaderos fantasmas de esta casa, los fantasmas que invaden los espejos donde todavía respiran Marina, Ariadna, Irina, Sofía Hollyday... Fantasmas de las siempre solas. Somos compañeras de las sombras de Efrón, de la niña Irina muerta, de Marina Tsvietáieva haciéndose vieja de repente. [...] Y leer Guerra y Paz. Yo –amo la Paz, Marina, la Guerra –no, sin querer siempre me salto páginas enteras. Porque es una cosa de hombres, Marina, no nuestra...

...Son las palabras de Sóniechka que ella extrae de los cajones cubiertos por el polvo del tiempo...

La casa se fue haciendo minúscula como sus ilusiones a medida que crecía el despropósito y la pesadilla. Casa de la familia Efrón-Tsvietáieva ahora compartida. Apenas un cuarto, lo que una vez fue la cocina, para Marina y las niñas (aún eran dos, una para cada mano, como escribe en ese poema sobrecogedor que da cuenta de la barbaridad de la muerte de un niño). Quizás alguna vez se queden a dormir amigos en la cocina que ahora es toda la casa: mantener el fuego es fundamental en estos casos, porque el fuego promete la reconciliación con el porvenir, porque el calor que supera las leyes de la naturaleza relata no sé qué salmos para seguir existiendo.

La casa de Marina Tsvietáieva en Moscú ahora es una casa museo, y frente a la puerta una estatua recuerda a la poeta creando una sutil plaza-túmulo. Es como en la antigua Grecia, cuando se erigía un recordatorio a los dioses de los umbrales y de los cruces de caminos. Nos fotografiamos también ahí, en tales abismos, dudando de que Marina Tsvietáieva ya no viva en Moscú...

En su cuaderno de noviembre de 1919 había escrito:

Yo sé quién soy: una Bailarina del Alma.

Ella escribió que regresaría a esta casa antes de cien años. En la cocina. 1919. Quién sabe si no está siendo así. Marzo de 2011. Quién sabe. Hace falta un pájaro para acabar este viaje: que se pose una urraca misteriosa en los hombros de la estatua de Tsvietáieva, que nos haga girarnos hacia ella cuando alguien dispara la cámara, que salga movida esta fotografía, que solo sea nítido el vuelo de ese pájaro. Quién sabe.

Marifé Santiago Bolaños es poeta y filósofa.

El grandioso montoncito

Irina Bachelis Tsvetkova

Russian Polka



<http://artofmusic.com/>

Año 1861. Un joven apuesto camina deprisa por la Avenida Nevskiy, acelera el paso. Las capas de su largo abrigo vuelan en el aire y la cara expresa emoción. Al dar la vuelta en la Fontanca, se acerca al viejo palacete donde ocupa dos cuartos; entra y sin quitarse el abrigo comienza a escribir.

«Querida hermana: He empezado a estudiar la teoría de la música y me va muy bien, espero que me des la razón –y que no me taches de fanfarrón–, sería imprudente no probar suerte en este campo. Solo tengo miedo de la pereza que siento a veces, en caso contrario, te prometo, que seré una persona importante»

Al terminar la carta cierra los ojos. La música de Glinka suena en su cabeza llenándole de felicidad. Este año Pietr Ilich Tchaikovsky cumple 21 años.

«...aquí se percibe el olor ruso, huele a Rusia...» A. S. Puchkin.

Año 1834. M.I. Glinka, a la edad de 30 años, ya se siente un músico realizado y termina sus estudios en Berlín; regresa a Rusia, a casa. Está preparado para escribir una ópera, una ópera verdaderamente rusa.

M.I. Glinka nace en el año 1804, en el pueblo de Novospáskoe, en Municipio de Smolensk, en el seno de una familia noble. Desde niño muestra interés por la música, le gustaban las canciones populares y el sonido de las campanas de la iglesia. Acontecimientos relacionados con la guerra contra Napoleón, en 1812, el rol del pueblo en la victoria, su ciudad natal, Smolensk, donde el ejército francés encontró la fuerte resistencia, influyen, en gran medida, en el carácter nacional de sus obras. Más tarde, en 1817, estudiando en el Liceym pedagógico, donde reina el espíritu de Puchkin, Glinka compagina sus estudios con la música. La rebelión contra el rey en diciembre de 1825 encuentra al joven estudiante en la Plaza del Senado. La cruel represalia contra los revolucionarios, entre los que están sus amigos, marca al músico por siempre.

M.I. Glinka ya compone y, poco a poco, manifiesta su talento como compositor de música vocal que se distingue por sus bellas melodías, sencillez y personalidad.

En el año 1830 Glinka viaja a Italia, al país de la música popular y sobre todo de la ópera. Durante esta visita él escribe en sus apuntes: «La nostalgia por la Patria me hace pensar, que tengo que escribir música en ruso». M.I. Glinka fue el fundador de la primera escuela rusa de cantantes de ópera. Su obra *Iván Susanin* es la primera ópera rusa donde el pueblo es el protagonista, donde la música popular es la base de la composición «...olía a Rusia y donde se percibía...el olor ruso». Las óperas de Glinka, *Iván Susanin* y *Ruslan y Ludmila*, forman parte de la historia de la música y se consideran un tesoro nacional.

El compositor M.I. Glinka, al igual que el poeta A. S. Puchkin, abrió nuevos caminos para el arte ruso, igual que tras la estela de Puchkin han llegado a luchar por la literatura rusa escritores como Lermontov o Gogol y muchos otros; tras Glinka han llegado otros compositores como Dargomichskiy, Musorskiy, Borodin, Rimskiy-Korsakov y... Tchaikovski para escribir un capítulo nuevo en la música rusa.

Un fiel seguidor de Glinka en la nueva rama musical fue A.S. Dargomichskiy (1813-1869). El encuentro con Glinka, sus consejos y el gran entusiasmo por la obra de Puchkin han influido en la dirección de sus composiciones. En sus romances, de gran popularidad, Dargomichskiy encuentra una unión perfecta entre la música y la voz humana. Esta idea musical también se muestra en sus óperas como *Sirena* (1856) o *Invitado de piedra* (1866), basados en los textos de A.S. Puchkin. Este ensayo ha jugado un papel importante para el desarrollo de la ópera mundial.

Junto a Glinka, Dargomichskiy llega a ser un profesor de la nueva generación de compositores con talento, con los que mantiene una estrecha amistad en los últimos años de su vida. Este excelente grupo de músicos conocido más tarde con el nombre “El Poderoso montoncito”, ha demostrado la fuerza viva de la escuela nacional rusa de música, otorgando la razón a las palabras de Gogol, quien llega a afirmar que esto es solo un bello principio.

Los años 50-60 del siglo XIX, fueron los importantes para el desarrollo del arte ruso, un periodo de democracia en el arte. Alrededor de la revista *Contemporáneo*, editada por el escritor N.A. Nekrasov, se formaron los grupos de progresivos pintores, escritores y músicos. Los jóvenes compositores crearon su propio círculo dirigido por un pensador y demócrata M.A. Balakirev, el gran amante de música de Glinka. El crítico musical y teatral V.V. Stasov en uno de sus artículos llamó a los compositores del círculo de Balakirev como “**Grandioso montoncito**”.

Uno de los genios de la música rusa fue M.P. Mussorgsky (1839-1881); siendo él niño vive en el Pskov. La naturaleza rusa, la música, los cuentos populares influyen en su formación como compositor. El encuentro con Dargomichskiy, la música de Glinka, también el acercamiento a Balakirev y Stasov cambian la vida de Mussorgsky. En el 1858 el joven Mussorgsky deja el servicio militar donde entra por tradición familiar y se dedica completamente a la música; para entonces él ya es un compositor famoso y un gran improvisador musical.

En el año 1859, Mussorgsky visita Moscú por vez primera y se queda fascinado completamente por la antigua capital y el Kremlin. Sus obras posteriores están relacionadas con este lugar. Dos años después, M.P. Mussorgsky forma parte del círculo de Balakirev. Al mismo tiempo, A.P. Borodin y N.A. Rimskiy-Korsakov se unen al grupo. Mussorgsky ya se siente como en una hermandad de personas preparadas para dedicarse al desarrollo de la música nacional rusa. La ópera *Boris Godunov* escrita por la tragedia de A.S Puchkin es la clara muestra del innovador talento de Mussorgsky y juega un papel excepcional en la ópera clásica mundial. Más tarde, M.P. Musorskiy compone dos óperas más, *Jovanchina* y *Sorochinskay Feria*, las cuales no son terminadas por él. El difícil camino hacia la consagración de Boris Godunov influye negativamente en su salud y a la edad de cuarenta y dos años el genial compositor ruso M.P. Mussorgsky muere en un hospital militar.

En el futuro de las obras de Mussorgsky, desempeña un papel fundamental el músico N.A Rimskiy-Korsakov, fiel amigo que valora y entiende su grandioso talento. Gracias a él las óperas de Mussorgsky han podido lucirse en los teatros rusos mundiales.

Al mismo tiempo que el *Boris Godunov* en la escena musical rusa aparece otra ópera de gran talento, *Príncipe Igor*, de A.P. Borodin. La historia de la música conoce al famoso compositor Borodin (1833-1887), uno de los más importantes del arte nacional ruso. En el ámbito científico también se reconoce y destaca a Borodin como un famoso químico, además fue defensor de los derechos humanos luchando por la igualdad de las mujeres.

La exquisita riqueza en las aplicaciones de los motivos folclóricos de los distintos pueblos, de Glinka influye también en la creación musical del otro compositor de “El grandioso montoncito”, H.A. Rimskiy- Korsakov (1844-1908). Rimskiy-Korsakov nace en una familia noble que guarda relación con la flota marina. El genial compositor Rimskiy-Korsakov escribe muchas obras para diversos instrumentos, también óperas como, *Pscovitianka*, *Noche de mayo*, *Nievecita*, *Sadco*, *Mozart y Salieri*, *La novia del Rey*, *Cuentos sobre el Zar Saltan*, entre otras.

Como tres mozos rusos entran en la historia de la música Mussorgsky, Borodin y Rimskiy-Korsakov. Junto con Glinka y Dargomizhsky aseguran uno de los primeros puestos en el arte de la música mundial; a su lado nace una nueva estrella que brilla con luz propia: el talento indiscutible de P.I. Tchaikovski quien cumple aquella promesa que le hace a su hermana de ser una persona importante. El genial y queridísimo compositor P.I. Tchaikovski ha dejado para el disfrute de la humanidad numerosas obras, entre ellas óperas tan cercanas como *Evgueni Onegin*, *La dama de Picas*, *La diva de Orleans*, *Masepa*, por citar algunas, y la música para el ballet *El lago de los cisnes* y *Cascanueces*.

La muerte de Tchaikovski, en plenitud de su fuerza creativa, supone un duro golpe para la música rusa, para la cultura y el arte nacional. Con su desaparición concluye la formación de grandiosa escuela musical rusa.

Irina Bachelis Tsvetkova es músico.

En vez de epílogo

*Y allí donde los sueños se forman,
no hubo suficiente para ambos;
veíamos uno sólo, pero tan poderoso
como la primavera cuando llega.*

Anna Ajmátova

Alcances

No hubo dolor en la pobreza.
El amor, con su hinchada hegemonía,
fue tan grande como puede ser el amor en la pobreza.

Yo no conocí el hambre,
mis huesos crecieron con crujidos pretéritos.
No conocí el hambre ni los platos dorados que mitigan
[la gula.

Fui presencia en el olvido,
un margen agraciado en el asalto que el día ofrece al
[que no tiene,
al que conserva el dulzor de la nieve durante todo el
[año.

No hubo dolor en mi pobreza,
el lomo de mi madre resistió abundante y frondoso,
doce horas al día su curvatura se apoderaba de mi
[escasez
y el carbón nos hacía feligreses del calor ajeno y sudado.

Era sagrada nuestra ausencia de bienes
y el olor a lluvia y gotera compensaba la tristeza del
[sollozo.

Mi pobreza fue constante y suave,
rellena de manjares abundantes que suplían a telas y
[platas

en medio de un candor soluble,
como el café en la escarcha de la ventana
o los sueños repletos de espartos
amados profundamente por la viuda más amada de mi
[historia.

Yo no conocí el hambre y sí la fiebre.
Los sudores y la piel ajada me acompañaron en la
[infancia.

Las mezquitas del amor se me ocultaron
y tan sólo el terrazo frío me aleccionaba en el hogar.

Yo no conocí el hambre,
hubiese dado días de deseo por aliviar el peso de mi
[madre,
pero mi estrechez fue colosal y su vida tan enorme
como toda la que habita en los pliegues de mis ganas.

Rafael Saravia

si tú bolchevique yo nicolás

he iniciado otra revolución de octubre
en todo mi julio
tarde como siempre
acomodando a mis cosas la fiereza
de una lucha contra el poder que me establezco
empecé siendo tirana
luego algo de despotismo ilustrado
ahora subo la escalinata y me encuentro con la reina
me miro frente a frente
y qué bolchevique se pone mi mirada
en el espejo qué rostro de ejecución
me sublevo me canso me lastimo
soy la guardia roja de decirme
que ya derrocho sangre por la idea
y al final empiezo la etapa
de matarme para darme la salida
qué joven de repente
qué cicatrices le salen a la bayoneta
con la que machaqué mi cara tan dura
y pido tiempo al insurrecto para rehacer
el país de entenderme
que se contentará con la idea de la soberanía imposible
pero que secretamente sabe que como siempre
ellos vuelven
matarán la ilusión de la huída hacia el aire respirable
yo misma doy el golpe de estado con las mismas ideas
de mi revolución pido para mis campesinos
hartos de trabajar en tardes de martirio
clamo a dios que me ayude en la parte de acabarme
y muero en la balanza
no peso
ni aúllo
ni respiro
con la cara de nada yo me aclamo
qué corte general qué enmienda
qué fin
se disuelve en el ácido pánico
me pisoteo y me acostumbro
espero en el punto de abril
para empezar de nuevo
otro tierno nacimiento

María Eloy-García

ilusión

a David Arroyo

descifro tu paisaje en mi alma abierta
a golpes
congestionas de recuerdos este otoño y sus caudales
vuelvo en mí a ti veladamente
para evitar –en este pozo de nubes–
que sangren mis pies con tanta prisa
que vuelquen los besos reservados
o me salve tan lejos sordamente...

a golpes
a destajo
abiertamente
nubla el cielo el azul que me sembraste

Sewanee, Estados Unidos, otoño de 1998

Javier Bermúdez Gómez

La estación

Este cuarto siempre querrá ser el árbol
del que hablas.

Aquí también el agua vive el lodo,
el aire dibuja con su tinta negra
y la basura quiere tocar todas las cosas.

Les hablare dulcemente
como si no estuviera
o como si fuera un anexo de sus cuerpos.

Pasarán siglos para que lo de adentro
deje de ser opaco al ojo.

La cruz de Juan de Yepes.

(A Armando Rojas Guardia)

Persephone

Estoy donde el miedo no cuenta cuentos, donde nadie me llama por mi nombre, donde las garras de Hades se alojan en mi respiración. Y vuelvo a la noche, al ya familiar roce de la caída, casi como un descenso musical hasta la llegada de la primavera. El invisible enciende una antorcha en este lugar extranjero mientras me estremezco abrazada al suelo. He creído que estaba muerta pero la muerte solo era la repetición de tu nombre cuando me separaste de los lirios. Ofrezco la inmortalidad y vosotros, sobrecogidos participantes, os arrodilláis a mis pies. Hago míos vuestros anhelos. Dirijo este lugar de espectral textura. Tengo el don de trasfigurar y acercaros a lo prohibido. Este es mi reino. Pasos y voces en la sombría estancia. En este cementerio los huesos afilados van dándole forma a mi memoria. No hablaré de Tisífona, Megera, Alecto, porque no llegaron a nacer. Sí hablaré de los pájaros muertos que caen de mis pechos cuando abandono su cama, de la luz anaranjada que arrastra la huérfana.

Hemos intentado perdonarnos lo que no hicimos.

Olvidar la siembra.

Demeter.

Begoña Callejón

El Carro del Heno

Son las mismas pisadas

Cada año las mismas pisadas sobre la playa dicen que el verano se adentra en el tiempo... Traigo todos los faros en mis bolsillos, los reparto sobre la arena, las luces giran en su movimiento terrenal, el mar cubre ahora otros bolsillos, vacíos de notas por escribir.

Todos los veranos apaño el limbo de una brújula, un nuevo norte imantado me recuerda que los grados no marcan mis pasos, son los vientos del sur los que arrebatan las agujas de mi caja del destino. Un rumbo que señala las mismas pisadas estivales sobre la arena, acumulando episodios en el índice de una existencia, capítulos que hablan de días pasados.

Noches de verano que alargan el desvelo de una madrugada, la Osa Mayor trae en su carro mis estrellas vanas, necesitan otras bombillas, farolillos de verbenas entrelazados en los minutos que arrastran mis recuerdos ya soñados.

Busco los faros de la noche que arañan los confines precipitados de ultramar, llevan enganchadas las almas que navegan a una deriva que se torció. Unos timones zozobrados que se alejan de tormentas terrenales y de vientos tumbados entre escolleras romas. Me gusta esperar por la mañana a que ellos se apaguen, parecen un niño que cesa su llanto al caer la madrugada. Se quedan sin luz, arrebatadoras sombras en un horizonte añil donde los barcos navegan con libertad. Atalaya advertida de mi propio pasado.

Encuentro entre las mismas pisadas conchas huecas donde se guarecen los vendavales remotos. Huelen a mar seco, a cangrejo, a leve néctar sobre mi piel salada, besos que también habitan en el lamento de caracolas de verano. Atrapados como en una profecía hacen de lo salobre, el canto más hermoso.

Me quedo en el horizonte dorado del ocaso, promete unas luces que traen la noche, revives en el escalofrío del mar de fondo, ese olor en tu cabello enredado en mis dedos. La madrugada se hace densa y más oscura que nunca, antesala del alba, cortejo del astro rey. Otro esplendor llega vistiendo los confines. Otro día más para recordarte.

Pies parados sobre las huellas que siguen en mi memoria, nuestros pies enredados y también, también mis recuerdos, sobre los mismos pasos y mismas pisadas.

Cada verano.

Lola Padilla

Extravagancia

En ocasiones, algún pensamiento que ronda por la cabeza nos impulsa a ejecutar acciones poco comunes en los quehaceres cotidianos, como el que esté ahora sentada frente al ordenador intentando transmitir mi desagrado por una película, esto supone toda una extravagancia por mi parte, ya que nunca he realizado crítica cinematográfica; hasta ahora me había limitado a visionar películas sin cuestionar, poco más allá de las emociones, aquello que podían llegar a producirme. Escribo este texto movida por la gran admiración que siento hacia la novela del escritor irlandés Bram Stoker, *Drácula*, un texto delicioso perteneciente al género gótico de terror y romántico que fue publicado en 1897. Un clásico que llegó a mis manos por casualidad, hace ya muchos años, y me cautivó desde la primera página por su extraordinaria narrativa. Con las magníficas descripciones de paisajes llenos de belleza y exotismo, y la ternura que imprime a sus personajes unida a la exquisita delicadeza con la que se trata un tema tan escabroso como el del vampirismo, Stoker consigue revelar al lector las situaciones más terribles sin dañar su sensibilidad, compensando las emociones más intensas con un lenguaje poético y cálido.

Por todo esto no resulta extraño que este título haya inspirado a guionistas y productores de cine y que las películas rodadas en torno a la figura de Drácula -la más antigua del 1922 y la última del 2009- sobrepasen las doscientas. Un repertorio muy amplio que no me despertó mucha curiosidad hasta la adaptación que hizo Coppola, entonces, animada por las críticas favorables no pude evitar la tentación de ver en la gran pantalla a mis personajes favoritos. Cuando terminó la proyección, me sentí decepcionada más que por la película en sí, por su pretendida fidelidad a la novela de Bram Stoker, aquí es donde discrepo enérgicamente: aunque la esencia de la novela está reflejada en la versión cinematográfica, la película me parece especialmente desafortunada en el tratamiento de los personajes, ya que no refleja la riqueza de matices que ofrece el libro, especialmente, en casos como el de Lucy (muy injustamente tratada en la película); el doctor Van Helsing (nada que ver con el de la novela); Renfield (complejo y muy rico en matices) y sobretodo la figura del propio Drácula: un ser carente de todo sentimiento, frío y cruel, al que Coppola ha pretendido humanizar sin justificación, haciéndole vivir una historia de amor con Mina que nada tiene que ver con el libro. Pura extravagancia.

Carmen M. Herrera

