

Anna Ajmátova
Marina Tsvetáieva
El canto y la ceniza

Antología poética

Selección y traducción de Monika Zgustova y Olvido García Valdés



Galaxia Gutenberg

Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva

El canto y la ceniza

ANTOLOGÍA POÉTICA

Selección y traducción de
Monika Zgustova y Olvido García Valdés

Prólogo de Olvido García Valdés
Epílogo de Monika Zgustova

Galaxia Gutenberg

Edición al cuidado de Nicanor Vélez

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en Galaxia Gutenberg: noviembre de 2005
Primera edición en este formato: junio de 2018

- © Olvido García Valdés y Monika Zgustova, 2005,
por la selección y la traducción
- © Olvido García Valdés, 2005, por el prólogo
- © Monika Zgustova, 2005, por el epílogo
- © Galaxia Gutenberg, S.L., 2018, por esta edición

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B. 14061-2018
ISBN: 978-84-17355-64-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

PRÓLOGO

Cruz negra sobre fondo blanco

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.

Se diría que Anna Ajmátova creó su propio mito: alzándose sobre sí misma –Anna Gorenko–, hace que entre en la escena del mundo Anna Ajmátova, para lo que toma apellido de la estirpe de su bisabuela materna, una princesa tártara.

En efecto, Ajmátova parece siempre más alta de lo que

es –y lo era mucho–. Se trata del cuello, de la línea que une nuca y espalda, del ángulo entre cuello y mentón. Desde allá miraba, como una elevada, lentísima estrella fugaz desplazándose en el cielo de Rusia. El complejo sistema gestual que ritmaba su conversación y sus movimientos parecía afectar también a su memoria, a la elaboración demorada y repetida de las cosas vistas, oídas, de los hechos ocurridos a lo largo del tiempo, a los aromas y el frescor, a la fragancia vegetal de los inmensos parques y bosques de su niñez. Sus contemporáneos eran conscientes de esa seducción; así lo evoca Nadezhda Mandelstam, la esposa del poeta:

Mandelstam [sic] había observado algunos gestos característicos de Ajmátova y siempre me preguntaba, después de haber estado juntos, si me había fijado en cómo había estirado el cuello, movido la cabeza y tensado los labios para decir, al parecer, «no». Él repetía ese gesto y quedaba muy extrañado de que yo no lo recordara tan bien como él.

Y antes:

En todas sus manifestaciones era mucho más reservada y comedida que Mandelstam. Su valor completamente asombroso, casi ascético, tan raro en una mujer, me sorprendía siempre. Ni siquiera a sus labios les permitía moverse con la sinceridad con que lo hacía Mandelstam. Me parece que cuando ella componía un poema sus labios se comprimían y la boca tomaba un rictus aún más amargo. Mandelstam me decía cuando yo no la conocía aún, y lo ha repetido después muchas veces, que mirando sus labios se podía oír su voz, que su poesía estaba hecha de su voz y era inseparable de ella. Decía que los contemporáneos que la habían oído eran

más afortunados que las generaciones futuras que no la oírían¹.

Ajmátova formó parte de la inquieta y abigarrada juventud del Petersburgo de las primeras décadas del siglo xx. Vinculada en sus comienzos al movimiento acméista que impulsó Nikolái Gumiliov, su primer marido, su poesía tuvo peso y reconocimiento desde los libros iniciales –*La tarde* (1912), *El rosario* (1914), *Bandada blanca* (1917)–. Con todo, la sombra que hoy proyecta sobre nosotros creció con la producción de su segunda época, la de los dos grandes poemas –*Réquiem* y *Poema sin héroe*–, la de los ciclos poéticos –«Cinque», «Escaramujo en flor», «Versos de medianoche», «Elegías del Norte»...– y otros poemas breves; producción ésta tardía, tras largos años de silencio. Desde 1922, fecha en que aparece *Anno Domini MCMXXI*, hasta 1935, cuando empieza a escribir *Réquiem*, Ajmátova vive una época de inactividad literaria en la que confluyen tanto razones de índole estética –reiteración y progresivo agotamiento del mundo de su poesía juvenil–, como de orden político –con la creciente represión que sufre el país.

Son paradójicamente estas condiciones adversas las que volverán a despertar el flujo creativo. En 1935 –ella misma lo recuerda en su diario²–, le recita a un Mandelshtam ya confinado «De madrugada vinieron a buscarte», el primer fragmento que escribió para *Réquiem*. La mayor parte del

1. Nadiezhda Mandelstam [sic], *Contra toda esperanza*, traducción de Lydia K. de Velasco, Madrid, Alianza Tres, 1984, p. 232.

2. Anna Ajmátova, «Recuerdos sobre Mandelstam [sic]», en Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh*, traducción de Jesús García Gabaldón, Montblanc, Tarragona, Ígitur, 1999, p. 19.

poema, sin embargo, la escribirá entre 1939 y 1940. En 1940 Ajmátova cumple 51 años; su gran poesía es poesía de madurez. Y poesía civil. Los versos que abren *Réquiem*, añadidos en 1961, señalan el marco vital –«no me amparaba ningún cielo extranjero»– de quien ha optado por renunciar al exilio, permaneciendo en un país que le niega la libertad, la posibilidad incluso de escribir y que quita la vida a muchos de los suyos. Gumiliov, su primer marido, fue fusilado; Lev Gumiliov, su único hijo, pasó largos periodos en la cárcel y años en los campos de trabajo, y Ajmátova temió fundadamente por su vida; también el historiador del arte Nikolái Punin, su pareja en los años treinta, fue arrestado; su amigo Mandelshtam muere asimismo en los campos... –la enumeración podría ser muy larga–. La obertura del *Réquiem* enmarca el poema en su dimensión ética y política: «Estaba entonces entre mi pueblo / y con él compartía su desgracia».

Se trata de un intenso poema lírico, un profundo lamento que expresa tanto el dolor personal como el dolor colectivo (el de cuantos con ella vivieron la tragedia de la muerte de los suyos y experimentaron la incertidumbre, la desdicha y la humillación); pero *Réquiem* es también un deslumbrante ejercicio de *poder*, de potencia ética y estética. En el texto «En vez de prólogo» (1957) evoca Ajmátova la escena: una de las mañanas en que aguarda haciendo cola ante la cárcel, una mujer la reconoce: –¿Y usted puede dar cuenta de esto? –le pregunta. Anna Ajmátova responde: –Puedo.

Ese *poder* es el del poema. Que tiene también como sustancia su *forma*, la ritual y la musical: misa de difuntos, de *réquiem*, que incluye el *dies irae*. Forma musical, poética, trabaja entonando y dando cabida, expandiendo y condensando y aceptando el dolor. Pero las catorce piezas que

componen el poema son asimismo catorce *estaciones* de un *via crucis*. Camino de la cruz («todos seremos crucificados», decía Malevich, y se sembraban de cruces los campos de su pintura; cruz negra sobre fondo blanco). Sufrimiento y misterio: el sufrimiento de un pueblo bajo la opresión política, el de una persona humillada, arrojada a la exclusión y a la miseria cuando su manera de entender la vida y el arte no coincide con la oficial, injustamente acusada, y sola; alguien de quien los demás huyen –especialmente si ella o sus familiares han sido ejecutados, encarcelados o deportados– como de la peste. El sufrimiento físico, espiritual, moral; lo incomprensible, la opacidad áspera, impenetrable, del sufrimiento. Y el misterio: *Réquiem*, pausa, poema: contemplación del camino de dolor. Y una luna grande, luz nocturna del primer plenilunio primaveral.

Dolor propio –el personal y el colectivo–, de cada uno de los que leen el poema. «Un pueblo no elige a sus poetas –escribió Mandelstam¹–, lo mismo que no se elige a los padres.» Una época no elige a sus poetas, los ama, aprende de memoria sus poemas. En la memoria se conservó *Réquiem* cuando hacerlo en el papel podía acarrear la cárcel y la muerte. Ajmátova destruyó entonces sus archivos y ella y las personas que amaban sus poemas los memorizaron según los iba escribiendo y los conservaron en la memoria. Impresiona lo viva que permaneció en Rusia la vieja transmisión oral de la poesía.

Señaló Brodsky² en esta obra un rasgo que es, en realidad, inherente a cualquier obra que trabaje con mate-

1. Ossip Mandelstam, en «Le déferlement», en *De la poésie*, traducción de Mayelaveta, París, Éditions Gallimard, 1990, p. 53. (Traducción al castellano mía.)

2. Joseph Brodsky, «Recordando a Anna Ajmátova. Conversacio-

riales autobiográficos de dolor y de muerte: se trata del desdoblamiento, la escisión que siente quien escribe entre la *experiencia* personal del dolor y la contemplación estética de esa experiencia, una escisión que puede acercarse a la locura.

Ya la locura levanta su ala
y cubre la mitad de mi alma,
me embriaga con el vino que quema
y me atrae al valle sombrío.

Lo terrible para quien vive una situación semejante a la de Ajmátova es la imposibilidad de reaccionar en proporción a los hechos. La expresión del dolor, la descripción –en su caso– de los horrores del terror estalinista, requieren de quien habla cierta separación, cierto proceso de racionalización, una frialdad contemplativa, que quien al mismo tiempo sufre no puede evitar reprocharse, echarse en cara; la *contemplación* del propio sufrimiento con fines de escritura es lo que genera enajenación. Se plantea, en efecto, en la escritura del poema la antigua relación entre verdad biográfica y verdad estética: cómo las exigencias de la escritura, de la verdad poética, necesariamente se separan de la literalidad de la vida para poder dar cuenta de ella; cómo, por así decir, la verdad de la obra es *mayor* –y otra– que la verdad de la experiencia; o cómo –apurándolo hasta el final– la verdad de la experiencia no puede dar cuenta de la muerte o de la pérdida, cómo en la vida muer-

nes de Joseph Brodsky con Salomón Vólkov», en Anna Ajmátova, *Réquiem y otros escritos*, traducción de José Manuel Prieto, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, p. 158.

te y pérdida exigen curación, olvido; cómo la *ruptura* de lo real que la muerte supone no es soportable por mucho tiempo, y así sólo en el arte dura.

Poema sin héroe en la producción de Ajmátova es un texto de otro orden; se trata de un poema extenso, de concepción polifónica y composición fragmentaria, sin duda su proyecto más ambicioso. Trabaja en él a lo largo de veintidós años, en un lento proceso de adiciones y correcciones, de re-articulación, desde 1940 hasta 1962, aunque un primer estado del poema se termine en dos años. Concebido como un fresco de la historia rusa del siglo xx, pero también de la trayectoria personal de quien escribe, Ajmátova elabora en él una compleja red intertextual. El *Poema* acoge –en forma de cita explícita o como cámara de resonancia– voces tanto de la literatura rusa, como de la escrita en otras lenguas, así como fragmentos y versos de la propia autora pertenecientes a distintas épocas. Por otra parte, junto a la música o el teatro, por el *Poema* desfilan –como en un baile de máscaras– los amigos y contemporáneos de Ajmátova, así como sus propios *alter ego*. No es difícil identificar –algunas notas lo facilitan– los personajes que participan o se desdoblán en él, aunque no parece eso imprescindible; cuando Isaiah Berlin –que fue persona clave en la vida de Ajmátova, y lo fue también para la construcción de la memoria que hoy tenemos de ella– le comunica su preocupación porque las alusiones del *Poema* puedan volverse ininteligibles con los años, la respuesta fue concluyente: «cuando los que supiesen del mundo acerca del que hablaba fuesen víctimas de la senilidad o de la muerte –le dijo–, también el poema moriría; sería enterrado con ella y con su siglo; no había sido escrito para la eternidad, ni siquiera para la posteridad: sólo el pasado tenía significa-

ción para los poetas –ante todo la infancia–, tales eran las emociones que deseaban recrear y resucitar»¹. La respuesta apunta también a otra verdad: la poesía es el espacio en el que el poeta puede hablar con los muertos. Gestos, voces, conversaciones fragmentarias, afectos, desdicha, felicidad... sombras que pasan, que toman cuerpo, que brillan un instante, que se hacen tenues, que huyen. *Poema sin héroe* es una compleja composición en que el tiempo de Ajmátova y su memoria, merced a la potencia de su recreación imaginativa, se presenta ante nosotros. Un film de la vida, que podría firmar Aleksandr Sokurov. Evitando la explícita reflexión histórica –no así la estética, bien presente en la obra–, ese singular sujeto de la historia de Rusia en el siglo xx que fue Anna Ajmátova nos propone una reflexión sobre esa historia, y advierte al modo eliotiano:

[...]

He olvidado vuestras enseñanzas,
 charlatanes y falsos profetas,
 pero no os habéis olvidado vosotros de mí.
 Como en el pasado florece el futuro,
 en el futuro se pudre el pasado
 –sinistra fiesta de hojas muertas.

Con un leve hilo narrativo (los desdichados amores de un joven poeta que acabará suicidándose por el desdén de su seductora amada –personificación de la actriz Olga Sudeikina, y doble, ella misma en el texto, de la figura de

1. Isaiah Berlin, *Impresiones personales*, traducción de J. J. Utrilla y A. Coria Méndez, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 373.

la autora), el poema se articula en torno a tres fechas clave: la primera es la fiesta de fin de año de 1913 en Petersburgo, es decir, un momento aún de inconsciencia, previo a la primera guerra mundial y a la Revolución, momento también esplendoroso de la juventud de la autora y de la vida artística y bohemia de la ciudad (un verdadero «fin de siglo» del siglo XIX: «Por el legendario muelle se acercaba / –el de verdad, no el del calendario– / el siglo XX»).

La segunda fecha es 1940, año en que se data la primera dedicatoria y que se inscribe en los versos memorables de «Introducción» al poema:

DESDE EL AÑO CUARENTA,
 COMO DESDE UNA TORRE, TODO LO CONTEMPLO.
 COMO SI OTRA VEZ ME DESPIDIERA
 DE LO QUE YA HACE TIEMPO ABANDONÉ,
 COMO SI ME SANTIGUARA
 Y DESCENDIERA A OSCURAS CRIPTAS.

Recuerda Lidia Chukóvskaia¹ que una de las primeras veces que Ajmátova le recitó en su casa fragmentos del *Poema*, en presencia también de Tamara Gabbé, ésta le dijo: «Cuando se escuchan estos versos se tiene la impresión de que usted ha subido a una torre muy alta y que desde esa altura mira hacia atrás [...]», y más tarde estas palabras pasaron a formar parte de la «Introducción».

1942 es la tercera fecha, en la que Ajmátova desde Tashkent, en Asia central, reconstruye el terrible asedio al que los ejércitos alemanes sometieron Leningrado –nombre

1. Lydia Tchoukovskaïa, *Entretiens avec Anna Akhmatova*, traducción de Lucile Nivat y Geneviève Leibrich, París, Éd. Albin Michel, 1980, p. 171. (Traducción al castellano mía.)

entonces de Petersburgo– y dialoga con su ciudad. Éste es el final del *Poema*, su altura de torre, hondura de la desolación. Ajmátova rememora el largo desplazamiento de los que como ella han sido evacuados, que coincide en parte con el de quienes –a causa del asedio interior– fueron deportados a los campos de Siberia.

Poesía civil, memoria lírica, poesía amorosa. Tres registros, tres tonos para una sola voz. Porque la intensidad emotiva que alcanzan los poemas amorosos –parte memorable de la producción ajmatoviana– se traslada a los textos de mayor acento político y los traspasa; y, a la inversa, el más hiriente lirismo es siempre modulado o informado por la concisa dicción de lo civil. La *voz Ajmátova*, que, como Mandelshtam decía, sus contemporáneos tuvieron el privilegio de escuchar.

Del poder de esa voz forma parte la conciencia de ese poder, la perfecta confianza. Es algo que se percibe en los recuerdos de los que fueron sus amigos. Lo cuenta Joseph Brodsky¹: «percibías físicamente que estabas en presencia de alguien mejor que tú, alguien mucho mejor, y más aún, de alguien que sólo con hablar te transformaba. [...] Nada igual me había ocurrido antes ni creo que me haya ocurrido después». La conoció en 1961, cuando él tenía 21 años; y, sin embargo, pese a ese impacto, no recuerda sus primeros encuentros, sólo que, después de varios, un día, volviendo de visitarla, de pronto *vio* quién era aquella mujer, o, mejor, qué representaba. Añade otro dato de interés: en una época en que su trato fue casi diario –durante una estancia en la Casa de Escritores en Komarovo– ella le comentó que creía que su poesía en general no

1. Joseph Brodsky, op. cit., p. 145 y s.

debía de interesarle mucho; él protestó entonces vivamente, pero reconoce que en gran medida Ajmátova tenía razón, que sus versos, sus libros hasta *Réquiem* y los poemas tardíos, a él no podían interesarle demasiado.

Lo cuenta también Isaiah Berlin¹: el mismo impacto, la impronta que deja el personaje –una reina trágica, le pareció– y cómo en realidad él sabía poco de ella, poco más que el nombre, cuando la visita en noviembre de 1945: «para mí Ajmátova era una figura del pasado remoto; Maurice Bowra, que había traducido algunos de sus poemas, me hablaba de ella como de alguien de quien no se había vuelto a saber desde la primera guerra mundial. “¿Todavía vive Ajmátova?”, pregunté». Ella ejerce de reina y nada pregunta. Relata su pasado –con palabras que él recordará, exactas, cuando en parte las vuelva a oír en Oxford veinte años después–, revive su tragedia, recita sus poemas.

Un mito: un ser en el que *cuajan* aspectos de una época que toman la imagen de ese ser. El encuentro Ajmátova-Berlin fue determinante para ambos. Para ella amorosa y estéticamente, como desencadenante de poemas y ciclos de la mayor intensidad, puesto que vivió ese encuentro con tintes del destino, y, además del sentimiento amoroso, lo concibió como desencadenante –por reacciones que creyó observar en Stalin– de una nueva era política; la era de la guerra fría en las relaciones de Occidente y Rusia habría tenido su origen, al parecer de Ajmátova, en ese encuentro. Inmenso, el poder simbolizador de la imaginación de un poeta. Todo en la velada que pasaron juntos ese día de noviembre de 1945, todo en la breve despedida del día de Reyes –las dos únicas veces

1. Isaiah Berlin, op. cit., p. 348 y s.

que se vieron, hasta el viaje de la poeta a Oxford en 1965— se engrandeció y se transformó con un aura trágica, fatal.

Ese inmenso poder simbolizador actúa también sobre la figura del poeta. Ajmátova en su propia percepción tenía las dimensiones de un mito. Su vida amorosa, especialmente la relación con su primer marido y su amor por Isaiah Berlin —*amor in absentia*— se agiganta, entrelazando lo personal, lo político y lo espiritual. Cuando la vida propia y los hechos de la vida se perciben con una pregnancia significativa que procede del destino, la figura del yo se transforma con el aura de los héroes trágicos. La grandeza de Ajmátova es la grandeza de un héroe trágico en lucha con un destino al que sólo cabe oponer como *virtud* la fuerza de la expresión. El proceso de evolución de su poesía ejemplifica, trasluce la progresiva auto-conciencia de la autora como *modelo* o mito de la época; su destino —trágico— es el destino trágico de la época. Es Ajmátova misma quien pone ante los otros —ante Berlin, que no la conocía, ante Brodsky, que en principio no la reconocía— la intensa *presencia* de su figura moral; es *Réquiem*, son los fragmentos de *Poema sin héroe*, su dicción, es la conmovedora fuerza dramática de su historia lo que imprime en ellos esa huella imborrable; lo que decide también, en el caso de Berlin —junto a la relación con Pasternak—, el rumbo de su vida, lo que le marca, no en el campo de lo amoroso, como a Ajmátova, sino en su trayectoria ideológica, política, de pensador.

Marina Tsvetáieva tuvo el don y la turbulencia, el sufrimiento y una temprana e imposterizable 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 Lidia Chukóvskaia¹ 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 Chukóvskaia 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 Efron, y su hija mayor, Ariadna –Alia–, habían sido deportados; de he-

1. Op. cit., p. 176.

cho, su marido en esa fecha había sido ejecutado ya, aunque ella no lo sabía). 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 [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 diles, 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 Teskova¹ 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 su obra maestra, 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 Efron, 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

1. Véase Marina Tsvetaeva, *Lettres à Anna Teskova*, traducción de Nadine Dubourvieux, París, Clémence Hiver, 2002.

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»¹. 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 aquél 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»². 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»³.

1. Citado en Simon Karlinsky, *Marina Tsvietáieva, la mujer, su mundo y su poesía*, Madrid, Mondadori, El Espejo de Tinta, 1991, traducción de Francisco Segovia, p. 149. Y transcrita en su totalidad en Véronique Lossky, *Marina Tsvétaieva. Un itinéraire poétique*, París, Solin, 1987.

2. Marina Tsvietáieva [sic], *Indicios terrestres*, edición y traducción de Selma Ancira, Madrid, Cátedra, Versal, 1992, p. 147.

3. Ídem, ibídem, p. 182.

Esa cegadora luz negra en que Marina Tsvetáieva anhelaba perderse tomó diversos nombres, de hombres y mujeres, a lo largo de la vida –Serguéi Efron, Sofia Párnok, Evgueñi Lan, Sónechka Holliday, Abraham Vishniak, Konstantín Rodzevich, Borís Pasternak, Rainer Maria Rilke, Nikolái Gronsky, Anatoli Steiger, etcétera– y muy variadas formas de relación. Serguéi Efron 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 arrojó 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»¹. 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 Pasternak² cierran el intercambio epistolar con estas palabras escritas por la poeta a Pasternak el

1. Marina Tsvietáieva, *Un espíritu prisionero*, traducción de Selma Ancira, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 234.

2. Borís Pasternak, Rainer Maria Rilke, Marina Tsvetáieva, *Cartas del verano de 1926*, K.M. Azadovski, Elena Pasternak y Evgueni Pasternak, eds., traducción de Selma Ancira. Versión de los poemas rusos de Tatiana Bubnova, Madrid, Mondadori, El Espejo de Tinta, 1987, p. 346.

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 ad-

ministrativo», 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 incomprensión, 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 can-

to. Me regocijaría con el desprecio, me curaría de ti inmediatamente. Como me curaría de Goethe o de Heine habiendo visto sus *Kätchen-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 le 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 mía¹.

Pasternak, que experimentaba 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»².)

1. Ídem, *ibídem*, p. 278-280.

2. Borís Pasternak, *El salvoconducto*, en *La infancia de Liouvers. El salvoconducto. Poesías de Yuri Zhivago*, traducción de Ernesto

Psique, no Eva. *Psique*: alma, mariposa. *Psique* tituló uno de sus libros. El poema «¡Por el Año Nuevo!» es una elegía por Rilke, 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 de la muerte del poeta alemán, 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 orden¹.

Rilke vive ahora en un mundo del que ella puede participar; a ese mundo vuela con el prodigio del 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»)², 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»³, 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

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

2. Véase el espléndido comentario de Joseph Brodsky a este poema: «Nota a pie de página para un poema» en Joseph Brodsky: *La canción del péndulo*, traducción de Esteban Riambau Saurí, Barcelona, Versal, 1988, pp. 103-165.

3. Marina Tsvietáieva [sic], *El diablo*, edición y traducción de Selma Ancira, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 21-64.

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 destroza-ba 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.

En las últimas páginas de ese documento de valor excepcional en que Lidia Chukóvskaja¹ recoge sus recuerdos y conversaciones con Anna Ajmátova, reaparece un personaje muy querido de la cronista, el pensador e historiador ruso Aleksandr Herzen (1812-1870) que ella gusta de releer. En esta ocasión es Ajmátova quien le pide

1. Op. cit., pp. 516-518.

que lea para ella las páginas que había estado hojeando. Chukóvskaia había señalado lo que pensaba y escribía Herzen justo cien años antes, en 1862 y 1863, y siente que ambas épocas se parecen en su ambigüedad. En el presente —29 de diciembre de 1962—, a la gran liberación de presos, había sucedido la ocupación de Hungría, el derramamiento de sangre, la nueva movilización del sector estalinista; era difícil prever cómo podían evolucionar las cosas. En 1862 y 1863, a Herzen le parecía que Rusia se había despertado por fin y había que impedir que se durmiera de nuevo; era necesario evitar un retroceso a la era sangrienta del zar Nicolás I, a las atrocidades cometidas, por ejemplo, contra los nacionalistas polacos después de la sublevación de 1831.

Pensar la historia buscando la esperanza. En cualquier país, especialmente si se ha vivido una guerra civil, una dictadura.

Consideraba Herzen que el cristianismo había tenido la sabiduría de ligar la redención al arrepentimiento y a la confesión; también en la historia, en la política, debería ser así: Rusia necesitaba no sólo arrepentirse, sino expresar el arrepentimiento, es decir, confesar sus culpas: «el despertar de la conciencia rusa comienza con la confesión». Y evoca un suceso terrible que toma como emblema, el suplicio de muerte por azotes que en 1837 el general Golofeev inflige a los polacos y rusos deportados a Siberia. Describe la escena, los dos batallones alineados, uno de mil hombres para Sierotsinski y sus cinco compañeros, culpables principales, y otro batallón menor para el resto de los prisioneros. El suplicio comienza, ninguno de los hombres aguanta el número de azotes fijado en la sentencia y muere o queda moribundo mucho antes; la sangre va enrojeciendo la nieve. A Sierotsinski se le reser-

va el último lugar para que contemple el suplicio de sus compañeros. Tampoco él resiste, y cae a los mil golpes; le cargan entonces sobre un trineo y le pasean ante los cosacos para que pueda recibir todos los que le corresponden; vive hasta los cuatro mil, caen los tres mil últimos sobre su cadáver. Polacos y rusos son enterrados en una sola fosa común. Permiten a los familiares colocar una cruz negra sobre la fosa. En 1846 Herzen había podido ver esa cruz negra extendiendo sus brazos sobre la llanura blanca. Propone a los lectores detenerse un momento ante esa cruz y esa fosa compartida. No es fácil pensar, reconoce; pero se trataría de hacerlo no sólo con el odio inevitable de los sometidos; pensar también el deshonor y la vergüenza de pertenecer a un país y una ley que ha ejercido sin límite la bestialidad animal, que también es humana.

Ajmátova escucha con atención, retoma, rumia la imagen: una cruz negra que extiende en la nieve sus brazos...

Olvido García Valdés

Toledo, 1 de mayo de 2005

Esta edición

Toda traducción muestra un estado al que llega el trabajo sobre un poema, sobre un conjunto de poemas. En toda traducción se produce un proceso de progresiva *apropiación*: traer aquello aquí, aquello como es, como era, pero aquí, ahora. Desde la primera versión literal, realizada por Monika Zgustova, hasta la última, responsabilidad de Olvido García Valdés, este volumen es resultado de una intensa y entusiasta labor de diálogo y colaboración entre las traductoras.

Un solo volumen que en castellano diera cuenta de manera suficiente, amplia y significativa, de la obra de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva, las dos grandes poetas rusas del siglo xx, fue nuestra ilusión desde el comienzo; y hacerlas *poetas en castellano*, nuestras contemporáneas, fue nuestro empeño.

Así incluimos, en el caso de Ajmátova, *Réquiem* y *Poema sin héroe*, sus obras maestras –dos extensos poemas con entidad de libro–, y también algunos de sus ciclos poéticos tardíos como «Cinque», «Escaramujo en flor» o «Versos de medianoche», junto a una generosa muestra de toda su trayectoria creativa.

Del mismo modo, de Marina Tsvetáieva incluimos su extraordinario *Poema del fin*, y «¡Por el Año Nuevo!», el intenso brindis, la conmovedora carta-elegía que dedica a Rilke, o ciclos como «A Alia» y «Poemas al huérfano», así como un conjunto memorable de poemas de todas las épocas de la autora hasta su trágica muerte.

En ambos casos, hemos optado por situar en primer término los poemas extensos, y ofrecer luego los otros en una ordenación no cronológica, sino buscando un *ritmo* de lectura convincente, que retuviese en todo momento la intensidad del *canto* y la amarga, leve, gravedad de la *ceniza*. En este sentido, no necesita nuestro título, *El canto y la ceniza*, mayor paráfrasis que la

lectura de los poemas, de las poetas, donde se hallará modulada y múltiple la diversa tonalidad de su justeza.

Cada una de las traductoras se ha acercado en un texto a Ajmátova y Tsvetáieva: «Dos ciudades, dos poetas», de Monika Zgustova, cierra el volumen a modo de epílogo, mientras que «Cruz negra sobre fondo blanco», de Olvido García Valdés, lo inicia como prólogo.

Nos resta sólo agradecer los valiosos comentarios y sugerencias que algunos amigos nos aportaron; y agradecer también a quienes nos precedieron en esta gustosa tarea, el fervor por las dos poetas, que querríamos haber sabido prolongar.

O. G. V. y M. Z.