

EL AMOR SÁFICO EN TRES OBRAS DE MARINA TSVIETÁIEVA. ESTUDIO COMPARADO DE *LA AMIGA*, *CARTA A LA AMAZONA* Y *EL RELATO DE SÓNIECHKA*

THE THEME OF SAPPHIC LOVE THROUGH THREE WORKS BY MARINA TSVETAeva. GIRLFRIEND, LETTER TO THE AMAZON AND SONECHKA'S TALE, A COMPARATIVE STUDY

BÁRBARA ARANGO SERRANO
Universidad Complutense de Madrid

barango@ucm.es

 0000-0002-5659-0754

Recibido: 16/12/2023

Aceptado: 04/05/2024

Resumen

Este trabajo busca analizar los elementos sáficos en la obra de Marina Tsvietáieva desde una perspectiva teórica y comparada, con especial foco en el tema del deseo y los motivos que lo acompañan en sus diferentes formas. Para ello profundizaremos en la cuestión a través del estudio del poemario *La amiga*, *Carta a la Amazona* y *El relato de Sóniechka*. Estas tres obras representan tres formas distintas de formalizar el tema de las relaciones sáficas en la escritura de la autora y, en consecuencia, operan con diferentes mecanismos que afectan a la presencia y evolución de los diversos motivos asociados al tema, como los roles de la mayor y la menor en el amor sáfico, la dimensión erótica del deseo o la importancia gestual de las manos.

Palabras clave: Tsvietáieva, Literatura comparada, escritura sáfica, literatura rusa, Edad de Plata.

Abstract

This paper aims to analyse the sapphic elements in the Marina Tsvetaeva's work from a literary theory perspective, focusing on the theme of sapphic desire and the motives attached to its different forms. To do so, we will deepen on the matter through the study of the poem collection *Girlfriend*, the *Letter to the Amazon* and *Sonechka's Tale*. These works represent three different ways of formalising the sapphic relations and consequently operate with different mechanisms. This form divergence affects the presence and evolution of the various motives associated with the theme. Thus, they operate through different mechanisms the presence and evolution of the various motives associated with the theme, such as the youngest-eldest roles in sapphic love, the erotic conception of desire or the gestural importance of hands.

Keywords: Tsvetaeva, Comparative Literature, Sapphic Writing, Russian Literature, Silver Age.

Introducción y conceptos esenciales: de una filosofía del amor a una poética sáfica

Nacida en 1892, Marina Tsvietáieva irrumpe en la Edad de Plata rusa con una voz única que amalgama los movimientos de vanguardia cultivados durante las primeras décadas

del siglo XX. Hasta su muerte en 1941, la autora escribió bajo el amparo de todos los géneros literarios, siempre desde su estilo punzante y personal, atravesado por juegos del lenguaje y una fuerte intención de volcar la vida y la reflexión metaliteraria en sus escritos. Este análisis se centrará en tres obras que tratan literariamente el amor sáfico y sus particularidades temáticas en el corpus tsvietaieviano a través de distintos géneros literarios: el ciclo poético *La amiga* (escrito entre 1914 y 1917), la *Carta a la Amazona* (1932) y *El relato de Sóniechka* (1937). Propondremos, con una mirada atenta a los textos, una aproximación comparatista a la construcción del deseo homoerótico y sus temas asociados, sobre todo el de la jerarquización relacional en torno a los roles de la mayor y la menor, para después focalizar la atención en el motivo de las manos y cómo estas funcionan como elemento simbólico de los movimientos de amor y abandono.

Desde una perspectiva temática, la escritura de Tsvietaieva asume una profunda filosofía del amor que huye de la sublimación y reside en la imposibilidad. Para la autora, el amor es siempre absoluto, un abismo al que se precipita para dinamizar la creación. No es, dice, “una heroína de poemas de amor. Nunca me perderé en un amante, sino siempre en el amor” (1987: 149) para alimentar la ficción desde la desesperanza. Es a partir de la purificación textual del amor a través del desengaño como se comprende a sí misma, en un proceso de proyección y vaciamiento de la otredad en el que finalmente sólo queda el reflejo de su deseo. No hay descanso en la pasión de Tsvietaieva, como explica en las *Cartas del verano de 1926*, su correspondencia con Pasternak y Rilke:

Siempre trasladé (encarné) el cuerpo al alma, y engrandecí a tal punto —para poder amarlo— el amor “físico”, que repentinamente no quedó nada de él. Sumergiéndome en él, lo vaciaba. Penetrando en él, lo desalojaba. No quedaba nada de él, con la excepción mía: alma (2012: 327).

Cuando ama, es poseída por la desmesura. Los sentimientos parecen atravesar el filtro de la tradición trágica como una fuerza que, como el Eros de Safo, proyecta las experiencias liminales del ser. Cuando experimenta una pérdida, la habita para descubrirse a sí misma en el estado insaciable de hambre espiritual que permea en sus textos. La estetización del dolor del recuerdo y la pasión crea ese diario íntimo pero literaturizado que son sus textos en los que, tras las capas de artificio en el juego con lo erótico-poético, inmortaliza el acontecimiento en la eternidad. Lo fundamental para Tsvietaieva es el movimiento sin fin del deseo, ascensional y descensional al mismo tiempo, no su realización.

Desde la poesía de Safo, el sentimiento erótico y la muerte están íntimamente relacionados, en un movimiento casi circular que se da en el cuerpo de la poeta, pues “Eros conduce a la muerte, y las Musas conducen ese eros letal de vuelta a la eternidad una vez convertido en palabras en el poema” (Luque, 2020: 61). Así, en los textos que reproducen esta tradición lírica y erótica, como son los de Tsvietaieva, esta suspensión de lo inalcanzable en la textualización del deseo se vuelve un espacio en el que el yo lírico se debate entre la muerte, que implicaría un clímax, pero sin llegar nunca a ella, es decir, sin culminar ese éxtasis (Burgin, 1995: 74).

El tú lírico cobra de este modo en la obra de la autora una posición pasiva, casi como un pretexto para la creación literaria y el juego con el lenguaje. Esto ocurre en la proyección de Natalie Barney como destinataria de la *Carta a la Amazona*, nunca

enviada, en una dimensión apelativa que toma nuevas formas en trabajos no epistolares dedicados por medio del *tú* a amadas como Párnok o Sofía Holiday —Sóniechka—. De este modo, la vida fundamenta la obra, la obra conforma la vida y la voz enarbola el texto transitándolo en una retrotracción infinita hacia el centro de sí misma por medio de la escritura. Los textos de Marina Tsvietáieva dibujan un espacio donde el amor aún es posible, donde esos momentos juntas se detienen en el tiempo y adquieren una nueva posibilidad de existencia. Esa dimensión de lo irreal que concierne a la escritura bajo la forma de la carta de amor es la base del espacio interpretativo de la palabra que no requiere nada más que de sí misma para crear un lugar de encuentro con la amada.

La amiga: génesis y consolidación de los motivos sáficos

Tras sus primeros trabajos como *Álbum vespertino* (1910) o *Linterna mágica* (1912), Tsvietáieva trata de publicar *Poemas juveniles*, una recopilación de textos entre los que se incluyó por primera vez el ciclo *La amiga*. Sin embargo, el rechazo editorial fue constante durante el invierno de 1919-1920, así como tras su vuelta a la Unión Soviética en 1939. El ciclo, que muestra la intensidad de la pasión amorosa que la autora desata en su escritura, permite atisbar también muchos de los elementos que configuran su estilo y la erigen como un pilar fundamental de la literatura del siglo XX.

Debido a la tendencia autobiográfica de Tsvietáieva, encontramos en obras que remiten a momentos anteriores a *La amiga* referencias ya explícitas al deseo sáfico. En el relat "La casa del viejo Pinem", por ejemplo, rememora su relación platónica con Nadia, una niña que murió de tuberculosis y a la que la joven Marina promete mantener con vida en sus poemas, en una tentativa de muchos de los temas que veremos desarrollados posteriormente, pero también trata de recrear una genealogía de su atracción hacia las mujeres:

Cuanto más y más llevo mi cabeza al pasado tratando de establecer, de encontrar quién fue la primera persona a la que amé [...] me desespero, porque antes de la primera (la actriz verde de *Las alegres comadres de Windsor*) aparece una anterior (la muñeca verde en la galería), y antes de esta anterior aparece otra aún anterior (una dama desconocida en los Estanques del Patriarca) y etcétera, etcétera (Tsvietáieva, 1991a: 127).

Los poemas de *La amiga* no sólo inauguran los textos dedicados por la autora al amor sáfico, sino que puede considerarse también su primer ciclo poético sobre el amor. Donde hasta entonces primaba el anhelo juvenil por el romanticismo de los poemas dedicados a Nilender, poeta que la introdujo en los círculos simbolistas, o la ternura de los versos dedicados a Sergei Efrón, su marido desde 1912, en *La amiga* se atisban por primera vez el arrebató, la pasión, la desmesura y la tragedia que configuran la filosofía tsvietaieviana del amor. Durante el transcurso de su enamoramiento y ruptura con Sofía Párnok, entre 1914 y 1917, Tsvietáieva escribe más de veinticinco poemas entre los que se encuentran los diecisiete textos que hoy conforman el ciclo, agrupados inicialmente bajo el título *Error*, que después pasará a llamarse *El castigo* y, finalmente, *La amiga*.

El texto ficcionaliza desde lo poético la historia de la autora con Sofia Párnok (1885-1933), conocida por sus contemporáneos como «la Safo rusa», siete años mayor que ella y con quien convivió durante la primavera y el verano de 1915. Periodista, traductora, libretista de ópera y poeta, Párnok fascinó a Tsvietáieva desde su primer encuentro en un salón literario en 1914, evocado en el décimo poema del ciclo. *La amiga* debe leerse en orden cronológico, ya que subyace en todo el texto una intención casi diarística de la escritura. La voz lírica traza la experiencia amorosa entre estas dos mujeres a través de imágenes concretas y detalladas que detienen el tiempo de las amantes. Desde los primeros versos, en los que leemos “¿eres feliz? – calla. Quizás no. / Y mejor – déjalo. / Quizás, imagino, besaste demasiado, / de ahí – la tristeza” (Tsvietáieva, 1983: 21)–,¹ ya se adivina la tragedia que mueve la escritura de Tsvietáieva: las dudas, el reconocimiento de la imposibilidad que caracteriza su concepción amorosa y los llamamientos e interrogantes a un tú lírico que guarda silencio.

La constante inversión o indeterminación del género de las dos protagonistas de los versos dinamiza el ciclo y consolida uno de los motivos o recursos sáficos en la obra de Tsvietáieva. Versos como: “ni mujer ni niño, – / pero más fuerte que yo” o “con gesto arrebatado / me puse de pie, nos rodearon. / Y alguien en tono de burla: ‘les presento, caballeros’” (1983: 32) se yuxtaponen a otras apelaciones en femenino como “heroína shakesperiana” (1983: 21) o “Reina de las Nieves” (1983: 26). Este mecanismo, utilizado también por Párnok en sus poemas dedicados a Tsvietáieva, genera un desplazamiento de la oposición binaria de lo masculino y lo femenino, de pronto intercambiables e inestables en el texto poético, para dar lugar a una “pequeña catástrofe ontológica” (Evgrashkina, 2011: 51).² Además, la enunciación poética entra en la tradición y la desordena a través de la apropiación del yo lírico masculino para desafiar el concepto de la musa, la amada, como esa entidad pasiva sobre la que el poeta se refleja, algo que también se aparece explicitado en *El relato de Sóniechka*:

Toda la lírica masculina hasta ahora no tiene un objeto o tiene un objeto vuelto al revés –el poeta mismo– de hecho es esta lírica todo el amor del poeta: meterme a mí misma –en ella, mi propio rostro como en un espejo, no podía, de hecho yo misma quería amar y yo misma era poeta. –Toda la lírica masculina halló para mí un rostro, el de Sóniechka. Todas esas formas vacías, “tú”, “ella” –en todas las lenguas que saben dar y dan la plenitud del corazón del poeta, su pleno yo– tomaron vida, se habían llenado de su rostro (Tsvietáieva, 2002: 174).

Sin embargo, hay otros dos elementos que destacan en los versos de *La amiga* y que nos servirán para cartografiar las relaciones intertextuales entre las tres obras. En primer lugar, la asociación de roles dentro de las relaciones homosexuales como la mayor y la menor, motivo que aparece, en ocasiones y como hemos visto, asociado al género, pero también como tema explícito o desde la referencia a las relaciones materno-filiales.

¹ Los poemas de *La amiga* han sido traducidos por la autora de este artículo a partir de la edición rusa de 1983 en el libro Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок (*Nezakatnye ony dni: Tsvietáieva i Párnok. Aquellos días sin ocaso: Tsvietáieva y Párnok*) de Sofia Polyakova, que es la referencia que se cita en el texto. 1. Se ha respetado el uso de los guiones de la autora a modo de división versal o estrófica como «un tipo de pausa, un suspiro en el que coger aliento, como un tiempo musical» (Tsvietáieva, 1991b: 20).

² Con el fin de facilitar la recepción al lector hispanohablante, todas las citas del artículo han sido traducidas del ruso o el inglés al español por la autora del mismo.

El segundo, en relación con el anterior, es el motivo de las manos, elemento central que alude, en ocasiones, a la imposibilidad de mostrar afecto en público, pero sobre todo sirve como correlato gestual al dinamismo de estos roles en las relaciones, desde el erotismo de una ambigüedad sutil pero transparente (Evgrashkina, 2011: 55). En *La amiga*, la palabra “mano” aparece dieciocho veces junto a sus derivadas semánticas. Sus gestos son siempre lentos, rituales y llenos de sentido poético:

Y suavemente posaste
tu mano sobre la mía
y dejaste en mi palma, con sosiego,
un témpano de hielo.
Y te miré de soslayo,
en la premonición del reencuentro, –
y recostada en el sillón,
giré en mi mano el anillo (Tsvietáieva, 1983: 32).

Los movimientos de las manos expresan la ambigüedad de la relación entre ambas, pues sirven, explica Burgin, como metonimia polifacética de la ambivalencia del deseo hacia la otra (1991: 222). El sexto poema se construye sobre este motivo por medio de imágenes que congelan los instantes de un día en el que las amantes pasean por un mercado navideño, entran en una iglesia o colocan una vela amarilla en un candelabro. La representación casi hiperrealista del detalle contagia la confusión y fascinación de Tsvietáieva por la realidad en una composición en la que las manos intensifican todas las sensaciones:

Cómo abandonaste mi mano,
diciendo: «¡oh, la quiero!»
y con qué delicadeza pusiste
la vela amarilla – en el candelabro.

– Ay, profana mano, en ópalo
adornada – ¡ay, toda mi desgracia! —
cómo prometí que robaría para ti
esa misma noche aquel icono (1983: 27).

Los movimientos manuales permiten sentir en carne propia el progreso de la relación: cómo retuercen nerviosamente los objetos, cómo se entrelazan, se elevan para tocar el rostro amado y, en ocasiones, quedan elevadas sin llegar al contacto. La premonición de un final infeliz, la imposibilidad de Eros, queda expresada con la fatalidad que implica el ópalo que adorna el dedo del tú lírico y la asociación de esta piedra con la mala fortuna (Burgin, 1991: 222). La coreografía gestual es también un perfecto correlato de la progresiva lejanía de los textos respecto a la realidad: se alejan de un lugar y un espacio concretos, huyen del tacto y se encierran en la percepción del yo lírico a medida que avanza la relación y se consolida la inminente tragedia del abandono. Ese sexto poema, que funciona como punto de inflexión del ciclo, recupera el tema de la mayor y la menor en la última estrofa, ya enlazado con el motivo de las manos: “cómo conduje tus finos dedos / a mi mejilla somnolienta, / cómo me provocabas, como a una niña / cómo – me deseaste tanto” (Tsvietáieva, 1983: 28). A partir de aquí, la relación comienza a desmoronarse.

Los diez primeros poemas, compuestos entre el 16 de octubre de 1914 y el 28 de enero de 1915, celebran la exaltación del amor, sin ignorar nunca ese temor erótico ante su final. Sin embargo, progresivamente desde el noveno poema, la imagen de Párnok parece más mediada por el recuerdo y el dolor. La premonición erótica de la muerte comienza a materializarse, el pasado no es ya evocador, sino nostálgico, aparece el reproche y el desamparo se convierte en el centro de la escritura. Esto se expresa una vez más a través del motivo de las manos, que dejan de acariciar con ternura para volverse inalcanzables y “dominantes” (1983: 35). Los primeros versos del noveno poema rezan: “Trazas tu camino / y tu mano no alcanzo. / Demasiado eterna – mi melancolía / para que seas – una desconocida”, pues la amada ha cambiado a los ojos de la amante y ya no es flor, sino “tallo de acero / [...] peor que el mal”, como sus “dedos malvados” que muestran una “ternura de mujer, pero osadía de niño” (1983: 31), de nuevo en ese trenzado de motivos que unen las manos, la edad y el juego con el género.

Así, los papeles de la mayor y la menor cambian desde el momento en que el yo lírico toma el control de la situación desde la enunciación. El décimo poema que, como hemos dicho, remite al momento del primer encuentro, muestra sin embargo, y con una ternura relativa respecto a los dos anteriores, el punto de inflexión, pues resignifica un acontecimiento del auge de la pasión desde el desamparo del final por medio de las mismas herramientas: “con grises relámpagos en los ojos / del bolso negro, en un gesto largo / sacaste un pañuelo / y lo dejaste – caer” (1983: 32). En el duodécimo poema la concepción de la amante ya ha cambiado, se impone el resquemor de la ruptura y el tiempo de las manos cariñosas se consolida como pasado:

repito, en la víspera de la despedida,
al final del amor,
que amé aquellas manos tuyas,
dominantes – fuertes.
[...]
Dichosas las que no
se crucen en tu camino (1983: 35).

En adelante, el tono nostálgico abraza el hermetismo y las imágenes se vuelven más abstractas mientras continúa la inversión de las fuerzas de poder. La voz poética casi compadece a la interlocutora con apelaciones como “¿por qué tú? ¿Por qué / mi querida alma de niña espartana?” (1983: 36). El último poema, no incluido en las versiones de Tsvietáieva pero dedicado también a Párnok, vincula explícitamente el motivo de la mayor y la menor con el de la madre:

En aquellos días fuiste como una madre
a la que llamar en la noche,
luz febril, insomne luz,
en la oscuridad, luz de mis ojos.
[...]
Un día – moriré – y un día – morirás,
un día – entenderé – y un día – entenderás...
y volverá a nosotras en el día de perdón
el tiempo irrevocable (1983: 99).

Desde una perspectiva ya distanciada y escrito casi un año después del anterior, el poema recuerda la experiencia desde la ternura y la conecta con el tiempo trascendental. La misma idea del afecto materno es recogida también por Párnok y queda perfectamente ilustrada bajo el paratexto sáfico:

Me pareciste una muchacha extraña y sin gracia
Safo

¡Ah, me atravesó la flecha del verso de Safo!
En la noche pensé en la cabeza rizada,
la pasión se funde con la ternura materna en mi corazón frenético, –
me pareciste una muchacha extraña y sin gracia (1983: 39).

Este recurso da lugar a dos tipos de oposición que superan la de las categorías de género. Por una parte, la imposibilidad ante lo incestuoso y un anhelo de transgredirla siempre insatisfecho, centrales en todo discurso sáfico (Evgrashkina, 2011: 52). Por otra, la asociación más abstracta a las posiciones de poder ostentadas por las amantes en función de su edad según la cual, como ha propuesto Karina McCorkle, las alusiones a figuras de la antigüedad como Safo, Orestes o las amazonas remitirían a los modelos griegos relacionales que servirían como patrón ante la falta de referencias alejadas de la heterosexual (2019: 31). El de la Amazona es un motivo particularmente productivo en la obra de Tsvietáieva, presente de manera no explícita en *La amiga* a través de las alusiones a sus caballos —“¿están celosas tus compañeras? / Son veloces tus purasangre” (Tsvietáieva, 1983: 29)— o cascos —“esa frente tuya, hambrienta de poder / bajo el peso del rojo yelmo” (1983: 32)— y, como veremos, central en *Carta a la Amazona*, texto igualmente lírico pero mucho más teórico en su aproximación a las relaciones del mismo sexo.

Carta a la Amazona: pensar la bisexualidad desde lo literario

Hay dos grandes fuerzas biográficas que catalizan este texto. La primera es una anécdota literaria que ocurrió en algún momento del exilio de la autora en París. Por aquel entonces, Natalie Barney, millonaria y mecenas estadounidense, recibía a lo más selecto del panorama artístico femenino de la ciudad en su salón literario, al que Tsvietáieva parece haber asistido, sin mucho éxito, en una ocasión. Este evento, así como la enemistad con Barney por haberle prometido una publicación que nunca llegaría (Burgin, 1995: 69-71), llevan a Tsvietáieva a responder al texto *Pensées d'une Amazone* de la estadounidense con el ensayo que aquí se presenta, donde se centra en la imposibilidad de descendencia en las relaciones sáficas.

El segundo catalizador biográfico es la noticia de la muerte de Párnok, a la que se alude en la carta con la concatenación de los dos principales nombres potenciales del ciclo dedicado a ella: “La Novia – Enemiga” (Tsvietáieva, 1991b: 125) y con relación al acontecimiento: “otro día, la que un tiempo fue joven, se enterará, en algún lugar [...] de que la mayor ha muerto. Al principio querrá escribir para saber, [...] la carta se inmovilizará. El deseo permanecerá deseo” (1991b: 139). Este fragmento toma conciencia de una muerte física y material que, sin embargo, no tiene relevancia más allá de la

escritura ya que, como explicita: “no es necesario morir para estar muerto” (1991b: 139), sino sólo haber dejado de amar.

La *Carta a la Amazona* adopta la forma dialogada a través del horizonte de expectativas epistolar, aunque Barney es usada sólo como premisa, como entidad textual hacia la que proyectar el discurso. Como señala Cixous, las cartas de Tsvietáieva “son el fruto mismo de la separación *para* volver a marcar, subrayar y aceptar la imposibilidad misma de reunirse. Nacen de la creencia de que nunca llegarán a su destino. Eran cartas a modo de carta-objeto” (Cixous, 1991a: 116). El dispositivo supone entonces una herramienta para el pensamiento, ornamentado con los elementos característicos de la poesía de la autora para enarbolar una nueva dimensión del pensamiento erótico-sáfico de la carencia, ahora materializada en la imposibilidad de descendencia de las relaciones homosexuales en el siglo XX:

Una sola, inmensa, – consciente o no? No creo en la inconsciencia de los seres pensantes, menos – en la de los seres pensantes que escriben, y aún menos – en la inconsciencia femenina escribiente.

La laguna, ese dejar en blanco, ese hueco negro – es el Niño (Tsvietáieva, 1991b: 120).

Este vacío es la estructura primigenia de la *Carta a la Amazona*, casi una marca de estilo de la autora: precipitarse en la única brecha insalvable de la pasión para habitarla. La contradicción está presente a lo largo de todo el texto ya que el sujeto bisexual, en este caso la emisora, pero también, como argumentaremos, Sóniechka, encarnan la tragedia de la imposibilidad de reproducción junto a la amada, que solo podrá paliarse con una relación heterosexual. Esa imposibilidad es la que trata de exorcizarse con tres ideas principales. Por una parte, encontramos la formulación del problema desde una perspectiva bisexual (es decir, aquella en la que, en cierto modo, el sujeto puede elegir entre amantes masculinos o femeninos):

La que comenzó por no querer un hijo de él, terminará por querer uno de ella. Y como esto no puede ser, se irá un día, plena de amor pero perseguida por los celos lúcidos e impotentes de la otra – y por ello un día encallará, náufraga, en los brazos del primero que llegue (1991b: 124).

Estas serían las que Burgin, en su taxonomía de la mitología de la autora, define como “Amazonas andróginas” (1995: 67), aquellas mutables y cambiantes, más cercanas a las que Tsvietáieva apela al hablar de la menor en las relaciones sáficas por esa fluidez de lo creciente y la posibilidad de abandono a la mayor en busca, sobre todo, de conseguir su propia maternidad. En tensión con esta premisa aparece la idea de que “los amantes no tienen hijos” en una defensa histórica de las relaciones literarias sin descendencia que se aplica a la imposibilidad biológica de la unión femenina:

Los amantes no tienen hijos. Mueren. Todos. Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, Aquiles y la Amazona, Sigfrido y Brunilda (esos amantes en potencia, esos desunidos-unidos, cuya desunión amorosa se sobrepone a la unión más completa...) [...] No tienen tiempo para ese devenir que es el niño, no tienen hijos porque no tienen porvenir, no tienen más que el presente que es su amor y su muerte, siempre presente [...]. No se puede vivir de amor. La única cosa que sobreviene al amor es el Hijo (Tsvietáieva, 1991b: 121).

Para Burgin, estas son las Amazonas lesbianas, aquellas a las que su amor fatal excluye de las lógicas reproductivas y del mundo, pues aman como los amantes sin descendencia (1995: 66); son las que encarnan el arquetipo de la mayor, la maternal, la que será abandonada. Leemos en la carta: “Te irás, te irás. Lo que quieres conmigo, lo querrás con el primero que llegue [...]. Has mirado a ese hombre. ¡Qué padre para tu hijo! ¿No es cierto? ¡Vete! Puesto que yo no puedo dártelo” (Tsvietáieva, 1991b: 124). Así, se ensalza el amor sin descendencia desde la tradición literaria, pues nunca podrá alumbrarse “otra vez una tú. Una tú, parida por mí” (1991b: 128), ya que sería esa una unión “demasiado entera. Unidad demasiado una” (1991b: 129), pero esa ausencia genealógica implica, desde la paronomasia entre “l’amour” y “la mort” también una muerte por el abandono de la que busca su maternidad. Sin embargo, la descendencia heterosexual también supone, como no puede ser de otro modo en el pensamiento de Tsvietáieva, una pequeña muerte, también erigida sobre el juego de palabras, pues “l’enfant”, el hijo, será “le fin”, el final de la posibilidad de ese amor trascendental.

Bajo esta premisa, tanto en *La amiga* como en *Carta a la Amazona*, Párnok, con quien la enunciativa epistolar narra un encuentro en el texto (1991b: 135), es siempre esa figura de la Amazona lesbiana, la mayor que ha sido abandonada por el trasunto literario de Tsvietáieva. No obstante, se relata en la carta otro encuentro en el que la voz autorial abandona esa posición de la menor y ostenta el papel de la mayor al cruzarse con una amante del pasado que la ha abandonado por un “él” (1991b: 132). Este pasaje ha llamado la atención de investigadoras como Burgin o Cixous por su visceralidad y ese aparente fallo de la estructura que se ha justificado proponiendo que es la misma Párnok pero desde la inversión de la enunciación (Burgin, 1995: 78) o un artificio que denota la ficcionalidad del “sistema de la relación hija-mayor-hija-menor que no funciona en la vida” (Cixous, 1991b: 142). Sin embargo, y como propondremos desde el análisis intertextual, este fragmento podría referir, con la mención a esa amada menor que abandona a la emisora por el varón y la descendencia, a otra figura fundamental en la vida de Tsvietáieva y protagonista de uno de sus textos más bellos: Sóniechka.

El relato de Sóniechka y la inversión del sistema

La actriz Sofía Holiday, Sóniechka, representa una minoría de amores tsvietaievianos que podemos definir como ascensionales. No comienza con una premonición fatal que sirve para ahondar en la escritura, sino que el personaje de Marina en el relato autobiográfico se entrega al amor desde la exaltación sosegada de aquella que se reconoce a sí misma como la mayor en oposición al personaje de Sóniechka, que se expresa siempre con diminutivos —lo es su propio nombre—, por quien la narradora se ofende “como una madre” (Tsvietáieva, 2002: 42) y de quien esta es mentora en los aspectos más variados, desde lo literario hasta lo vital:

Todos los versos escritos en el mundo – hablan de mí, Marina, son para mí, ¡dedicados a mí! Por eso nunca me quejo de no escribirlos yo... Marina, usted – es poeta, dígame, ¿acaso es importante el – quién? ¿Acaso hay un quién? ¡Ahora, ahora mismo me voy a

hacer un lío! ¡pero usted lo comprenderá!) Marina, [...] sé que es su mano, la miro y sólo con un enorme esfuerzo me contengo para no besarla en presencia de la gente (2002: 129).

Vemos cómo la admiración y la relación entre ambas vuelve a formalizarse por medio del motivo de las manos, pero también se invierte una característica formal fundamental: la voz en el texto no proyecta a Sóniechka desde la escritura, sino que esta tiene voz propia en el relato. Sin embargo, la tragedia se cierne sobre la amante, pues se imponen las lógicas de la mayor y la menor. Sóniechka, dice la voz de Marina, “se marchó de mi lado – hacia su destino de mujer: amar a un hombre – al fin y al cabo daba igual a cuál – y amarlo sólo a él hasta la muerte” (2002: 171); de nuevo, la muerte del amor sáfico en relación al hijo. Estas breves premisas nos permiten acercarnos al encuentro narrado en *Carta a la Amazona*, que es también el que dinamiza el dramatismo de la experiencia relatada:

Entonces ocurre el encuentro. [...] Choque en el corazón, su flujo y reflujo de sangre. Y, arma primera y última de mujer – aquella con la que desarma, o con la que cree desarmar hasta la muerte – su pobre y última valentía – lámina viva y ya roja – la sonrisa. [...] ¿Qué dijo ella? Nada, porque la otra no oyó nada, del mismo modo en que nunca escuchamos las primeras palabras, (...). Pero he aquí que la otra, al quitar los ojos de esa boca agitada, percibe que aquel movimiento tiene un sentido: ... diez meses... un amor... él me prefiere a todo... él pesa. (Traga, traga, traga más todavía, trágatelo de nuevo todo; – por todo lo que me has hecho (...)!... Decía pues, – él pesa... (Más que toda la tierra, más que todo el mar sobre el corazón de la Mayor) (1991b: 132).

Encontramos varios elementos: la sonrisa roja, que remite a la caracterización de Sóniechka desde que el personaje de Marina la reconoce a primera vista como “la Infanta” a la que dedicó Pavel Antokolski su poema homónimo:

Ante mí una muchacha pequeña, ¡sé que es la Infanta de Pávlik! [...] Ante mí – un puro incendio. Todo arde, arde toda. Le arden las mejillas, le arden los labios, le arden los ojos, sin consumirse arden en la hoguera los blancos dientes de la boca, arden – ¡se enredan en llamas – las trenzas (2002: 36).

Por otra parte, durante ese primer encuentro se evoca la imposibilidad de recordar las primeras palabras en ese tiempo detenido de las amantes: “Susurra como en un sueño [...]. El escenario era nuestro. Y sólo entonces me di cuenta de que seguía sujetando su pequeña mano con la mía”, antes de salir del aturdimiento y poder transcribir la conversación *in medias res* (2002: 36-37), pues “nunca escuchamos las primeras palabras”, recuerda en la *Carta a la Amazona* (1991b: 132). Además, vemos cómo en el texto epistolar la voz enunciadora asume la posición de la mayor que “escenifica el paradigma sáfico de la pérdida de la amada ante el matrimonio” (Burgin, 1995: 75), ese “él” que supone una losa sobre el corazón de la mayor.

Por otra parte, a pesar de que Sóniechka toma la palabra en su relato desde la inocencia y el optimismo amoroso, también es desde su voz como se formaliza la

tentativa mortal de Eros, que sigue vigente y se cierne poco a poco, en el presagio de la tragedia, sobre las amantes:

Aunque ella misma fuese la imagen de la vida y el encanto [...] la idea de la muerte siempre estaba presente en ella. Decía siempre que moriría joven. A veces como si hubiese sentido de repente no sé qué soplo helado, como si la sombra del otro mundo se hubiera proyectado en su alma. Ella caía en un terrible ataque de melancolía y su corazón se anegaba en un diluvio de lágrimas (Tsvietáieva, 2002: 136).

Este sentimiento mortal se constituye en uno de los fragmentos en francés que irrumpen en la versión original del texto, mayoritariamente escrito en ruso, y relaciona de nuevo la idea de la muerte amorosa con la muerte material, que en este caso lleva al personaje de la menor, Sóniechka, hacia el matrimonio y la gestación. Es este el tiempo implicado en los diez meses que, en la *Carta a la Amazona*, dan lugar al encuentro con la antigua amada en la calle, acompañada por un varón, imagen que coloca un peso insostenible sobre el corazón de la mayor: “si yo hubiese sido un hombre –evoca la narradora en *El relato de Sóniechka*– hubiera sido el más feliz de los amores, pero así, sabía que debíamos separarnos, pues el amor por mí inevitablemente le hubiera impedido [...] amar a otro” (2002: 171). Es tras la separación, en palabras de Sóniechka, la última hora antes de la muerte” (2002: 143), cuando se recupera la expresión materno-filial de la relación:

Su alejamiento de mí fue el sencillo y honesto cumplimiento de la palabra del apóstol: «Y dejará el hombre a su padre y a su madre...» Yo, para ella, era más que su padre y su madre y, sin duda, más que el amado, pero ella estaba obligada a preferir a este amado desconocido (2002: 171).

Aunque ya se ha visto reflejado en algunas de las citas, llama la atención cómo el motivo de las manos, que había quedado en un segundo plano en la *Carta a la Amazona*, reaparece en *El relato de Sóniechka*. Los besos en las manos, sus caricias y las metáforas que se establecen a partir de ellas son el motor simbólico del devenir de la relación:

Marina, ¿acaso es usted quien ha escrito todo esto? Sé que es su mano, la miro y sólo con un enorme esfuerzo me contengo, para no besarla en presencia de la gente, no porque esos idiotas vean esclavitud, un comportamiento colegial o histeria en eso, sino porque a usted, Marina, hay que besarla – ante toda la gente del pasado, del presente y del futuro (2002: 129).

Mientras que en *La amiga* las manos de la menor (el yo lírico) jugueteaban nerviosas con los anillos o se elevaban tímidamente, en *El relato de Sóniechka* esos movimientos de pudor se trasladan a este personaje, que “se apretaba como una pelotita, pequeña, la cara no se veía oculta por los cabellos, por las manos, por las lágrimas, se escondía a sí misma de todo” (2002: 56), mientras que las manos de la narradora se convierten en las fuertes, ya que pertenecen a la mayor: “Sóniechka me fue dada – en usufructo – en la palma de la mano” (2002: 172) y reaccionan desde el desasosiego y la incompreensión ante el abandono, pues “¿cómo coordinar ese sentido de alegre propiedad que era Sóniechka para mí, [...] esa sensación de anillo en el dedo, cómo coordinarlo con estas manos

abandonadas, que abandonaban, que me habían abandonado?" (2002: 171). Se consolida de este modo la pervivencia del motivo de las manos y sus movimientos como fenómeno especular a la estructura entre la mayor y la menor en la relación.

Con este breve análisis es posible determinar cómo la *Carta a la Amazona* sirve de puente entre ambos relatos. Esta reflexión sobre el tema vincula a la autora con todas las posiciones de la estructura sáfica de la mayor y la menor, que aparece unas veces como motivo y otras como tema con motivos subordinados, pero que es fundamental para el desarrollo de su concepción amorosa. La memoria adquiere un papel fundamental en relación con ser la abandonada o la que abandonará, la que ama sólo a las iguales a ella y la que ama la consecución del amor a través de la descendencia, en estrecha relación con esa jerarquía. Así, la imposibilidad de la más joven se invierte por mecanismos textuales, ya que su único poder será marcharse, mientras que la tragedia de la mayor se construye sobre el recuerdo del amor y su pérdida.

Conclusiones

Como hemos estudiado, el tema sáfico en la obra de Marina Tsvietáieva se desarrolla mediante diversas formas y, como consecuencia, acoge diversos motivos. Aunque de modos diferentes, elementos formales como la noción de interlocutora aparecen en todos los textos: *La amiga* presenta una interlocutora únicamente textual, destinataria pero nunca artífice del texto y entidad sobre la que se proyecta el deseo de Eros surgido del yo lírico; algo similar ocurre en *Carta a la Amazona*, donde la destinataria conforma un artificio textual incluso desde un género más convencionalmente concebido como biográfico. En *El relato de Sóniechka*, desde una concepción del amor que se aleja de la imposibilidad tsvietaieviana hacia la fe en el amor ascensional, la interlocutora tiene, sin embargo, voz en el texto y presencia desde el recuerdo.

La trilogía sáfica profundiza en el motivo de la mayor y la menor, que en ocasiones se tematiza dando lugar a otros motivos derivados como la inversión de géneros o el correlato maternofilial. Asimismo, esos elementos aparecen fragmentados en motivos más específicos, como el lugar en la estructura relacional o esta como motor de la imposibilidad del amor. Al tematizarse, el motivo se desarrolla por medio de la imagen de las manos, que adquieren un papel simbólico fundamental en *La amiga* y *El relato de Sóniechka*, obras que, desde una teoría literaria convencional, pueden considerarse más cercanas a la ficción. El motivo de las manos se consolida entonces como un artefacto que dota de profundidad emocional y semántica a los textos, permitiendo a partir de sus gestos observar el desarrollo de roles de poder dentro de la relación.

Teniendo esto en cuenta, parece seguro afirmar que la relación entre los tres escritos se justifica por razones intertextuales, lo que consolida la *Carta a la Amazona* como un ensayo trágico en el que se formaliza la voz del texto como sujeto mutable que deambula por la estructura sáfica asumiendo diferentes posiciones de la dualidad entre la mayor y la menor en función de las posibilidades materiales o textuales. Estos temas y motivos dan forma a la filosofía tsvietaieviana sobre el amor, el deseo sáfico, la imposibilidad de la descendencia homosexual en el siglo XX o la textualización del

recuerdo afectivo en tres obras que, desde la belleza y profundidad del lenguaje de la autora, abren una ventana a la reflexión, pero también a la intimidad autobiográfica de sus relaciones bajo este signo.

Referencias bibliográficas

- BURGIN, Diana (1991). Signs of a Response: Two Possible Parnok Replies to Her "Podruga". *The Slavic and East European Journal*, (35), 214-227.
- BURGIN, Diana (1995). Mother Nature versus the Amazons: Marina Tsvetaeva and Female Same-Sex Love. *Journal of the History of Sexuality*, (6), 62-88.
- BURGOS, Elizabeth (ed.) (1991). *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Hiperión.
- CIXOUS, Hélène (1991a). *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CIXOUS, Hélène (1991b). La bella y los héroes la bella y los eros la bella y los ceros. En TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona* (141-155). Madrid: Hiperión.
- EVGRASHKINA, Ekaterina (2011). «Сафический» дискурс: ключи к пониманию некоторых текстов С. Я. Парнок и М. И. Цветаевой («Saficheski» diskurs: kliuchi k ponimaniu nekotorig tekstov S. Я. Párnok i M. I. Tsvietáievoi. Discurso «sáfico»: claves para entender los textos de S. Я. Párnok y M. I. Tsvietáieva). *Современный дискурс анализ* (2), 49-56.
- LUQUE, Aurora (ed.) (2020). *Poemas y testimonios*. Acantilado: Madrid.
- PÁRNOK, Sofía (1983). Стихи Парнок к Цветаевой (Stiji Párok k Tsvietáievoi. Poemas de Párnok a Tsvietáieva). En POLYAKOVA, Sofia. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок (*Nezakatnye ony dni: Tsvietáieva i Párnok. Aquellos días sin ocaso: Tsvietáieva y Párnok*). Ardis: Michigan.
- MCCORKLE, Karina (2019). *Those Strange Moscow Ladies: Queer Identity in the Poetry of Tsvetaeva and Parnok*. [Tesis doctoral]. Carolina del Norte: University of North Carolina at Chapel Hill.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1983). М. Цветаева «Подруга» (M. Tsvietáieva «Podruga»). М. Tsvietáieva «La amiga»). En POLYAKOVA, Sofia. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок (*Nezakatnye ony dni: Tsvietáieva i Párnok. Aquellos días sin ocaso*). Ardis: Michigan.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1987). *Índices terrestres*. París: Clémence Hiver.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1991a). *El diablo*. Madrid: Alianza.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1991b). *Carta a la Amazona y otros escritos*. Madrid: Hiperión.
- TSVIETÁIEVA, Marina (2002). *El relato de Sóniechka*. Barcelona: Universitat Jaume I.
- TSVIETÁIEVA, Marina (2012). *Cartas del verano de 1926*. Barcelona: Minúscula.