

joseph brodsky

el explorador polar
-antología poética bilingüe-

prólogo, selección y traducción del ruso
ernesto hernández busto
selección y traducción del inglés
ezequiel zaidenwerg



kriller71 poesía #34

COMO UN PEZ EN LA ARENA. PARA LEER A JOSEPH BRODSKY

“El hombre sobrevive como un pez en la arena;
se arrastra hasta llegar a los arbustos,
luego se levanta sobre piernas torcidas,
y va como una línea que brota de la pluma
hacia las entrañas de la tierra.”

Canción de cuna de Cap Cod

I
El 4 de junio de 1972, Joseph Brodsky (que era aún Iosif Aleksándrovich Brodski) salió de la Unión Soviética con un libro de John Donne en el bolsillo. Alguien empeñado en buscar imágenes que contengan las claves de una vida futura, esos *stills* premonitorios de toda existencia concebida como dramaturgia, empezaría por esta intersección de tiempo y espacio: recién cumplidos sus 32 años, un poeta cruza —o más bien, es obligado a cruzar— una frontera no sólo física, para empezar una nueva vida.

A John Donne había dedicado Brodsky, diez años antes, una elegía que está entre sus poemas más importantes: el que le ganó la admiración de Anna Ajmátova (“¡no tienes idea de lo que has escrito!”, se cuenta que le dijo), y el mismo que devolverá su nombre, muchos años después, tras el eclipse de sus censores, a la nómina oficial de la poesía rusa.

Atrás quedaba un Imperio, una familia, un gran amor, amigos, traiciones y, como se ha dicho demasiadas veces, una lengua. La medida real de esa pérdida (“acto que iguala a Dios con los humanos”) fue el puente de Brodsky hacia su Nuevo Mundo: al

tener que vivir en otro idioma, también amplió la dimensión de su memoria. Durante mucho tiempo, sus experiencias poéticas van a girar en torno al pasado (“la recogida de la cosecha”, como dirá un crítico) y todas las novedades buscarán acomodarse en una zona dominada por la disgregación, por el fragmento. Sin embargo, Brodsky acoge estas nuevas circunstancias desde un estado sentimental que es todo lo opuesto al victimismo: su principal recurso es la ironía, una exasperada y sonriente autoconciencia del desastre.

Sus primeros poemas (Brodsky comenzó a escribir con 18 años) buscan una armonía clásica inseparable de cierta religiosidad, o de una idea de trascendencia como la que puede leerse en *Сретенье* (antiguo término eslavo que significa literalmente “encuentro”, y que nosotros podríamos traducir como “presentación” para asociarlo al rito de la Candelaria). Su protagonista, como en el famoso poema de Eliot, es Simeón, el anciano converso del Evangelio según San Lucas, que presenta al Niño Jesús ante el templo. En la edición inglesa, el título ha sido traducido como *Nunc Dimittis* porque el poema es una paráfrasis de ese discurso bíblico, que propone un punto de encuentro entre el Nuevo y el Viejo Testamento, entre judaísmo y cristianismo. Aunque no fue escrito ese día, aparece fechado el 16 de febrero (3 de febrero según el viejo calendario ortodoxo), que corresponde al día de los santos Simeón y la profetisa. La crítica ha hecho notar que ese era también el día en que Ajmátova festejaba su santo, y que el poema —escrito en tetrametros anfibacos, el mismo metro que Ajmátova utilizó para sus escenas bíblicas—, es un homenaje a su amiga y mentora, fallecida en 1966.

Ajmátova, toda una encarnación de la sofisticada cultura rusa venida a menos durante el periodo soviético, siempre consideró a Brodsky como un igual, a pesar de la diferencia de edad y de estilo. Se conocieron en el verano de 1961, en la *dacha* de la escritora en Komarovo, lugar al que el joven poeta regresará muchas veces. Se discute hasta qué punto Ajmátova y su poesía representaron una influencia decisiva para Brodsky. Como ha dicho él mismo, “no fue

versificación lo que aprendimos con ella”. Compartían, ante todo, la idea de que el poeta ruso tenía que construir una voz que expresara el alma de un idioma sin rebajarse a lo popular. Ajmátova también presentó a Brodsky cierta idea del cristianismo, de sus valores espirituales, y la concepción de la poesía como un mecanismo similar a la plegaria: el poeta es alguien que habla siempre a una instancia superior. “Cualquier arte se dirige al oído del Todopoderoso” —dirá Brodsky años después, incluso después de aclararnos que nunca fue creyente. Pero toda su poesía, sobre todo al comienzo, gira sobre ese modelo de religiosidad y trascendencia que acompaña a la lengua rusa desde sus orígenes.

Diferencias estilísticas aparte, en el centro de esos diálogos formativos entre Ajmátova y Brodsky estuvo siempre el valor de la palabra y la moral del poeta. “¿En qué consiste el Hombre? —escribe la autora del *Réquiem* en sus diarios: Tiempo, Alma, Espíritu. Un escritor tiene la misión de recrear al Hombre en esas tres dimensiones.” Brodsky, a su vez, le enseñó a su *magistra* algo sobre lo que ella insiste en sus diarios: “lo principal es la magnitud de la idea”. Sin la ambición de un gran tema, sin esas mayúsculas explícitas o sobreentendidas, no puede haber gran poesía. El último gran proyecto poético que emprende Ajmátova, su *Poema sin héroe*, se debe también a esa certeza.¹

Ajmátova vio en Brodsky una reencarnación de Mandelstam, no sólo por sus versos sino por su inteligencia y su sensibilidad moral. Lo consideró, también, una especie de hijo adoptivo, capaz de escapar de la amargura y el rencor que habían destruido al suyo: Lev Gumilióv. Fue su “descubrimiento” y su discípulo, pero aprendió de él. Por primera vez en la poesía soviética de los años sesenta, una voz se atrevía a tratar con los “grandes temas” y a asimilar la

¹ Muchos años después, en 1976, Susan Sontag también quedará fascinada por la manera en que Brodsky no tenía miedo de abordar los “grandes temas” y dejará en sus diarios una anotación en la que reprocha a la poesía norteamericana ser “anti-intelectual”: “la gran poesía tiene ideas”.

herencia de todos los clásicos rusos, incluyendo los prohibidos. El resultado de esa especie de milagro estaba, por fuerza, condenado al exilio.

II

En un hermoso ensayo publicado en *The New York Review of Books*, Brodsky rememora sus primeros meses fuera de las fronteras soviéticas, invitado a un festival de poesía en Londres y acogido por gente como Stephen Spender o W. H. Auden. Un día recibe una llamada en casa de sus anfitriones: Isaiah Berlin lo invita a tomar el té en el Athenaeum, un club de caballeros que sigue todavía en el número 107 de Pall Mall, en la esquina de la plaza Waterloo. El joven poeta, confundido y avergonzado de su inglés, pide a Natasha Spender que lo acompañe. “Lo haría con gusto —responde ella con una sonrisa—. Pero no dejan entrar mujeres”. Así que allá va Brodsky, preguntando por Sir Isaiah ante la mirada escéptica del portero uniformado, y tras cruzar el umbral vaga como un visitante de museo entre enormes retratos al óleo de Gladstone, Spencer, Acton y Darwin hasta que descubre que no es tanto su atuendo lo que le hace parecer fuera de lugar en ese sitio, sino su edad. Al fin, entra en la biblioteca del club (“una gigantesca concha de caoba y cuero”), para distinguir a lo lejos la silueta de su interlocutor, “urogallo trajeado” que se le queja en un ruso perfecto de que Ajmátova lo comparase con Eneas en un poema.

“Los viajeros —dice Brodsky— añoran objetos reconocibles, lo mismo da un teléfono que una estatua”. Ese objeto, en este caso, es un rostro: el de un judío errante que habla con las suaves inflexiones del idioma peterburgués y un vocabulario “desprovisto de todas las añadiduras desagradables del periodo soviético”. Esa cara es también un insondable depósito de memoria: Berlin quiere saberlo todo sobre todos, así que en esa biblioteca inglesa se entabla una larga conversación sobre lo que Cioran consideraba las dos cosas más interesante del mundo: los chismes y la metafísica.

Arrellanado en las butacas de cuero verde botella del Athenaeum,

el poeta descubre a un raro intelectual inglés nacido en Riga, cuya obra refleja la capacidad de un exiliado para cruzar varios mundos sin renunciar a ninguno. Su filósofo, o mejor, su *penseur* favorito es ese *alter ego* de Herzen que no siente necesidad de separar las categorías: ejemplo de una mente que ha conseguido vencer la gravedad de lo excéntrico para sumar Este y Oeste. Esa fusión, esa capacidad para reconciliar y mirar en todas las direcciones es, según Brodsky, lo que hace grandiosos los ensayos de Berlin.

Pero en la poesía, en cambio, el idioma no es un simple vehículo de las ideas. Tal cosmopolitismo, reflexiona aquel joven, bien podría no representar una ventaja intelectual sino un lastre, un peligro del cual hay que protegerse. Todas esas personas ilustres lo han acogido y ayudado como la talentosa víctima de un sistema totalitario. Pero Brodsky sabe que tales circunstancias son pasajeras y que su verdadera batalla por el reconocimiento se libra en otro terreno. Si “el lenguaje es más antiguo, más inevitable y más invencible que cualquier estado”, la misión del poeta será entonces una suerte de íntima gigantomaquia contra las fuerzas achatadoras del lenguaje. La poesía representa, sí, una fuerza del Bien, pero sólo a nivel individual: “el único seguro de que disponemos contra la vulgaridad del corazón humano”.

Lo único que tienen en común poesía y política, solía decir Brodsky, son sus letras iniciales. Las exigencias de cualquier forma de sumisión al Estado —pensaba— conspiran contra un criterio de excelencia y abren la puerta a un “envilecimiento del lenguaje y a un descenso del ‘plano de estima’ desde el que los seres humanos se contemplan a sí mismos y establecen sus valores” (Heaney). El arte, cuya forma suprema era para Brodsky la literatura, y dentro de ésta, la poesía, proporciona una educación sentimental y moral al ser humano. Se trata, por así decirlo, del vehículo de una mejora antropológica, un estadio avanzado de la evolución.

Y aunque resulta tentadora la propuesta de Adam Kirsch de incluir a Brodsky (junto con Heaney y Walkott) entre los grandes “poetas

del liberalismo”, todos inmigrantes y ejemplos de compatibilidad entre sus poéticas libertarias y la tradición del país que los acogió,² la verdad es que nuestro protagonista siempre estuvo más cerca de un reaccionario que de un liberal: era un “lobo solitario” convencido de que el talento no está repartido de manera igualitaria sino por los caprichos de la Madre Naturaleza.³ “Si un poeta tiene alguna obligación respecto a la sociedad, es la de escribir bien. Al formar parte de la minoría, no tiene otra opción”. Ese talento se sitúa, casi de manera automática, al margen de la Historia y de cualquier otra forma de superstición pública. Por eso la ética de Brodsky resulta inseparable del lenguaje y de cierta filosofía que deduce valores morales del comportamiento físico del mundo, y mira con ironía todas y cada una de las pretensiones humanas. Lo que el Tiempo le hace al Hombre se contrarresta con lo que el Lenguaje le hace al Tiempo, y esta triple secuencia de mayúsculas es su verdadero sello distintivo.

Lo curioso es que pocos poetas pueden presumir de un currículum tan democrático, tan cercano a la biografía de un “hombre común”. La formación de Brodsky fue sobre todo autodidacta. Ni siquiera terminó la secundaria. Repitió el séptimo grado. Y en su libro de conversaciones con Solomon Volkov, cuenta su melodramática y definitiva salida del salón de clase, a los quince años: “Cualquier cosa que me haya empujado a tomar esa decisión, le estoy inmensamente agradecido porque resultó ser mi primer acto libre”. Antes de llegar a Estados Unidos y hacer carrera de poeta y profesor, Brodsky desempeñó múltiples trabajos y oficios. En el juicio que afrontó por “parasitismo social”, “corrupción de la juventud”, etc., se le acusó de haber cambiado de trabajo “hasta trece veces”. Y es cierto que Brodsky hizo de todo, además de escribir poesía y traducirla: trabajó en una fábrica de armamento, en un faro, y como fogonero, fotógrafo, marinero, fresador en otra fábrica y asistente

² Adam Kirsch, “Derek Walcott and the Poetry of Liberalism”, *The New York Times*, 20 de marzo de 2017.

³ “Ustedes, los *liberals*, escribió alguna vez, deberían tratar de resolver un problema en vez de difundir su energía por todo el mundo”.

en el laboratorio de cristalografía de la Universidad de Leningrado. Viajó por toda la Unión Soviética y Asia Central como ayudante de un geólogo. Incluso se ganó la vida asistiendo a un forense (“Tuve esa fantasía de convertirme en un neurocirujano, ya sabes, la fantasía normal de un niño judío, pero yo quería ser neurocirujano por alguna razón, así que empecé de esta forma desagradable, fui ayudante del médico forense, abriendo cadáveres, sacando las entrañas, abriendo los cráneos, sacando los sesos...”). También, en un momento de desesperación, planeó secuestrar un avión con un amigo y huir a Afganistán. Hizo vida de bohemio, contra todas las previsiones imaginables, en un sistema donde la uniformidad era un valor exacerbado.

Pero su radical elitismo nunca estuvo reñido con la imaginería y la experiencia del hombre común: su poesía buscó precisamente la manera de llegar al meollo de eso que Wallace Stevens define en un poema como *“the peasant chronicle”*: una manera de mirar cualquier trozo de realidad a los ojos, sin aires de superioridad ni estéticas preconcebidas. Desde los veinte años, Brodsky ya había encarnado la paradoja del elitista marginal.

III

Pese a su explícita distancia de cualquier forma de victimismo, las credenciales políticas de Brodsky, por llamar de alguna manera a la serie de tribulaciones que condujeron a su salida de la Unión Soviética, eran impecables. Las detallo aquí, porque salvo el famoso juicio por “parasitismo social” no se suele hablar mucho de ellas (el propio poeta lo hizo poquísimo).

Durante los años 1958-59 un Brodsky de 19 años (hijo de judíos no practicantes pero igualmente marginados en la URSS por esa condición) fue arrestado varias veces sin cargos formales. En 1963, cuando ya era el consentido de Ajmátova y en los corrillos literarios se hablaba de su asombroso talento, un artículo de un colega envidioso aparecido en la revista *Vechernii Leningrad* lo catalogó de

“poeta pesimista”, “sin educación” y “decadente”. En un toque de humor involuntario, de las siete citas ofrecidas como ejemplos de la “mala poesía” de Brodsky, tres eran de Dimitri Bobyshev, su amigo íntimo, aunque por esa época le había “robado” la novia, una joven pintora llamada Marina Basmánova.

En diciembre de ese mismo año, el secretariado de la Unión de Escritores decidió unánimemente juzgarlo por “parásito”. Poco antes de Navidad, una madrugada, Brodsky caminaba por la calle cuando aparecieron los “hombres grises” del KGB y lo metieron en la parte trasera de una camioneta. Fue sometido a interrogatorio, y todos sus libros y papeles fueron confiscados. Es conocido el juicio que siguió a ese arresto (18 de febrero y 13 de marzo de 1964), y hasta se han publicados las actas, que incluyen el diálogo de Brodsky con la jueza encargada, una tal Saveleva. Se le acusó de una docena de cargos, entre los cuales “parasitismo social” y “tener una visión del mundo dañina para el Estado”. Cualquiera que se asociara con Brodsky en esos años, incluidos sus amigos y su novia, quedaba en la mira de la policía política. Fue sentenciado a cinco años de exilio interno en un *sovjoz*. Pero antes estuvo internado en el hospital psiquiátrico de Kaschenko, en otro manicomio (Priazhka) y en la tenebrosa prisión de Kresty (Las Cruces), que Ajmátova inmortalizó en su *Réquiem*. En los psiquiátricos, mientras esperaba juicio, le obligaban a tomar tranquilizantes y lo despertaban en mitad de la noche para darle baños helados, después de los cuales lo envolvían en unas sábana mojada y lo ponían junto a un calefactor para que la sábana se encogiera y se incrustara en la piel mientras se secaba.

El 25 de marzo de 1964 Brodsky fue enviado como castigo a Norenskaya, un pequeño pueblo (“de 14 habitantes”, recuerda con sorna en algún poema) en la región de Arkhángelsk, cerca del Círculo Polar Ártico. Los trabajos que realizó allí fueron palear estiércol, limpiar establos, cortar madera, picar piedras y cernir grano. También aprovechó la soledad para leer con cuidado y traducir a John Donne. Según su propia confesión, esos 18 meses estuvieron entre los mejores de su vida.

Al año siguiente, después de una serie de protestas internacionales (una campaña encabezada por Ajmátova, que se sentía culpable de haber llamado la atención de la KGB sobre su *protegé*, y a la que se sumaron grandes figuras de esa época, como Efim Etkind, Kornéi Chukovski y, con ciertas reservas, Dimitri Shostakovich, la sentencia de Brodsky fue conmutada. En 1966 murió Ajmátova, y Brodsky se quedó sin su gran valedora. Evgueni Evtuchenko, de quien Brodsky siempre sospechó que había tenido algo que ver con su condena,⁴ lo invitó a leer junto con Bella Ajmadúlina y Bulat Okudzhava para conmemorar el 25 aniversario de la entrada de la URSS en la Segunda Guerra Mundial. Fueron años de un brevísimo deshielo: algunos poemas de Brodsky aparecieron incluso en varias antologías de poetas jóvenes.

En 1969, recién publicado su primer libro de poemas en inglés, Robert Lowell lo invitó a participar en un festival de poesía en Londres, pero la policía le negó el permiso de viaje. “Las autoridades no podían sino sentirse ofendidas por todo lo que hacía,” recuerda su amigo Andréi Serguéiev. “Si trabajaba, si no trabajaba, si se paseaba, si estaba de pie, si se sentaba en una mesa o se tendía para dormir.” Brodsky continuó intentando publicar sus poemas, sin éxito. En cierto momento, unos agentes de la KGB le prometieron editar un libro de sus poemas en papel finlandés de alta calidad si escribía algún informe ocasional sobre sus amigos extranjeros. Tampoco había lugar para Brodsky en el creciente movimiento disidente por los derechos humanos que su propio juicio había ayudado a catalizar. “Su relación con los disidentes —dice Keith

⁴ A las intrigas de éste atribuye que, entre los escritores rusos se difundiera primero el rumor de que su salida de Rusia había sido voluntaria. Y aunque Evtushenko lo negó, Brodsky se fue a la tumba con la certeza de que aquél había servido como “consultor literario” de la KGB para su “caso”. En 1987, luego de haber recibido el Nobel, Brodsky incluso presentó su renuncia a la Academia Norteamericana de Artes y Letras, porque esta le había concedido a Evtuchenko una membresía honoraria. En *He только Бродский (No sólo Brodsky)*, libro de recuerdos y misceláneas escrito por su amigo Serguei Dowlátov hay numerosas anécdotas sobre este odio cultivado entre los dos poetas. Una de las más simpáticas, cuenta que Dowlátov lo va a visitar al hospital y le dice, en broma: “Te enfermas ahora, que Evtuchenko acaba de hacer una intervención contra los koljoses en el Congreso de Escritores”. A lo que Brodsky respondió: “Si Evtuchenko está contra los koljoses, yo estoy a favor”.

Gessen— de alguna manera era parecida a la Bob Dylan con el movimiento estudiantil norteamericanos de finales de los sesenta: comprensiva pero distante”.⁵

A partir de 1971, dos jóvenes amigos y admiradores de Brodsky, Vladimir Maramzin y Mijaíl Zheifetz, empezaron a compilar en *samizdat* una antología de su poesía, con prólogo del segundo, que les llevaría tres años.

El 31 de diciembre de 1971, Brodsky recibió una carta “oficial”, no solicitada, firmada por un desconocido que se hacía llamar *Yivrii Yakov* (Jacob, el judío) desde Rejovot, Israel: se le invitaba explícitamente a emigrar. El 10 de mayo de 1972 le llegó una citación de la Oficina de Visas y Extranjería. Las autoridades le notificaron que ya estaba lista su visa de emigrado a Israel. Brodsky replicó que él no había solicitado viajar y que no quería abandonar su país (entre otras cosas porque debía cuidar de sus padres, mayores y enfermos⁶). La policía política pasó del “usted” al “tú” y le advirtió que si no se iba su próximo invierno sería “muy frío”. Brodsky se puso de acuerdo con un amigo que era profesor en Estados Unidos, Carl Proffer, y al final consiguió una visa del Departamento de Estado norteamericano para enseñar poesía en Ann Arbor, Michigan. La expulsión tuvo lugar al mes siguiente, a través de Viena.

Lo que poca gente sabe es que dos años después, en abril de 1974, cuando Brodsky ya estaba fuera de la URSS y era reconocido por los más célebres intelectuales de Occidente, la KGB, incansable, apareció en las casas de Maramzin y Zheifetz en busca de manuscritos y *samizdats*, incluido aquel volumen que habían dedicado a Brodsky. Fueron juzgados en la Corte de Leningrado, acusados de agitación y

⁵ Keith Gessen: “The Gift. Joseph Brodsky and the fortunes of misfortune”. *The New Yorker*, 23 de mayo de 2011.

⁶ Ya en el extranjero, trató en vano de que sus padres le visitaran. Doce veces hizo los trámites de invitación y otras tantas les fue denegado el permiso de viaje, con todo tipo de excusas —o sin ellas. El padre y la madre murieron en 1983 y 1984 sin haber podido reencontrarse con su único hijo.

propaganda anti-soviética. Maramzin fue sentenciado a cinco años en un campo de trabajos forzados, aunque su sentencia se conmutó un año y unos meses después para “permitirle” emigrar. Zheifetz, que había escrito el prólogo de aquel libro mecanografiado, un texto no muy largo titulado “Joseph Brodsky y nuestra generación”, tuvo menos suerte: cumplió cuatro años de trabajos forzados en un *lager* y dos años más del llamado “exilio interno” (una suerte de prisión domiciliaria en un pueblo de Siberia).

Hasta 1987, fecha en que su Premio Nobel coincidió con las llamadas *perestroika* y *glásnost*, ningún texto de Brodsky será publicado en la Unión Soviética.

IV

Pocas opiniones resumen mejor la novedad que fue Brodsky para el mundo soviético que las palabras con que Lev Losev describe la profunda impresión que sintió al escuchar al poeta leer en un departamento leningradense su balada “Colinas”: “Me di cuenta de que al fin habían poemas como los que yo había soñado, incluso sin conocerlos... Era como si se hubiera abierto una puerta a un espacio abierto que no conocíamos y del que no habíamos oído hablar. No sabíamos que la poesía rusa, la lengua rusa, la conciencia rusa, pudiera contener esos espacios”.

A mediados de los años 70, la poesía de Brodsky toma distancia de los credos de la lírica rusa clásica. Su vocabulario se amplía (incluyendo registros voluntariamente “anti-poéticos”) y su sintaxis se vuelve más flexible. Sinuosos *enjambements* facilitan una suerte de progresión litúrgica, que se aprecia mejor si escuchamos los poemas en la voz de su autor.

En ese libro casi perfecto que es *Часть пещи*, *Parte de la oración*, donde se recogen algunos de sus poemas más conocidos, hay también muchos momentos de *calembour* que conviven con otros de tono elegíaco. El lenguaje es el absoluto protagonista:

Brodsky parece haber encontrado una manera de escapar a la maldición histórica del poeta ruso, incapaz de florecer lejos de su tierra natal. Sin embargo, la concisión y elegancia de ese libro no puede apreciarse del todo en la versión al inglés, supervisada por el autor. Es una idea muy extendida, que se resume en una frase de Robert Hass, cuando dijo que al leer a Brodsky en inglés tenía la sensación de “caminar entre las ruinas de lo que alguna vez fue un noble edificio”. Charles Simic opina que Brodsky hizo mal al mantener rima y métrica en las versiones al inglés. Y John Bayley cree que esa insistencia fue lo que convirtió a un poeta de primera (Brodsky en ruso) en un poeta de segunda (Brodsky en inglés). La realidad es un poco más complicada. En el trayecto que va desde los *Selected Poems* traducidos por George L. Kline y editados en 1973, y *A Part of Speech* (1980), donde se incluye el trabajo de hasta diez traductores, incluido el propio autor, pueden rastrearse las huellas de un nuevo discurso poético que, aunque tiene el ruso como idioma central, está marcado por su experiencia de una nueva lengua y una nueva vida. Brodsky traduce sus antiguos textos, corrige las traducciones de otros, escribe sus primeros poemas en inglés e instaura eso que un crítico llama “efecto doppler” lingüístico entre las experiencias pasadas y las exigencias del presente. El procedimiento se completa en *A Urania* (1988), tal vez el libro más “representativo” de ese proceso de revisión. Sin embargo, no se trató de una actitud deliberada. El propio poeta ha reconocido que estaba más interesado en el proceso de creación *durante* la composición del poema que en “la vida del producto” (organizar sus resultados en forma de libro). Esta indiferencia organizativa, digamos, “empeora” en las versiones al inglés de sus libros, donde, según su propia confesión, “uno básicamente incluye los poemas que en determinado momento han sido traducidos de manera más o menos civilizada”.

Por eso para rastrear el trayecto estético de Brodsky es mejor atenerse a sus ediciones en ruso. Lo esencial de su obra poética está en cuatro libros: *Конец прекрасной эпохи* (*Fin de la bella época*), que incluye poemas fechados entre 1964 y 1971; *Часть*

речи (*Parte de la oración*), que abarca desde 1972 a 1976; *Уrania* (*Urania*) (con ediciones en 1987 y 1989) y *Пейзаж с наводнением* (*Paisaje con inundación*), de 1996; re combinados luego en diversas recopilaciones. La fecha de su exilio funciona aquí como una especie de marcador psicológico, aunque el propio Brodsky insistió en que no veía una diferencia esencial en su poética al menos hasta 1974. Como sucedía en la propia vida, le era difícil salir del proceso para observar los cambios. Pero a partir de 1974, el tono, digamos metafísico, con que la poesía de Brodsky muestra las preocupaciones esenciales del individuo, empieza a cambiar.

La construcción de esta “persona” lírica es parte del torneo moderno entre analogía e ironía. Ese vagabundo irredento, a veces irritado y otras veces divertido, que procede, como dice otro crítico, “con una ligereza que tiene el cansancio como centro” da voz a un desarraigo sin amargura. En ese sentido —entre otros—, el gran héroe literario de Brodsky fue Ovidio. Las numerosas referencias a la Antigüedad que hay en su obra, inseparables de cierta idea del Imperio trasladada al mundo soviético, le sirven para tomar distancia de un mundo opresivo, unificador y violento, donde la cultura está permitida pero ha sido despojada de su nervio esencial. Un Imperio acaba siempre en catástrofe espiritual (“genocidio antropológico”, llegó a llamarlo) y el poeta será, por fuerza, testigo de esas ruinas.

El principio rector de esa especie de duelo poético queda establecido en el poema que da título a *Parte de la oración*: “de cada quien queda solo una parte del discurso”. Cualquier pretensión de continuidad, cualquier ambición abarcadora es una utopía rota continuamente por el tono apodíctico. Los opuestos (geográficos, sentimentales, estilísticos) no se superan, sino que se alternan y se encuentran. La distancia se exhibe junto a una soledad esencial, definida como “el hombre al cuadrado”.

Se trata, también, de una máscara irónica. El vate omnipotente ha desaparecido. Aquel ser capaz de nombrar todas las cosas se disuelve en un tropel de sensaciones: el hombre queda reducido

a un cuerpo, y la mente a una voz. Las maneras en que el poeta se refiere a sí mismo son las de un hombre ordinario: un cuerpo en prematura decadencia (piel flácida, dientes cariados, calvicie incipiente...) analizado desde su mero lugar en el espacio. Así, también la voz poética participa de cierta solidaridad con aquello que ha sido destruido por la rabia del tiempo. El único consuelo parece ser la certeza de una vida orgánica que continúa después de la desaparición de lo humano: esa termita que cierra “El busto de Tiberio” (o el ratón de “Torso”, o los moluscos al final de “Una segunda Navidad a orillas...” y de “Observaciones varias. Calor en el rincón...”)

Los escenarios de esa voz desencantada también se multiplican: Inglaterra, Venecia, Roma, México, Lisboa... Y aunque Rusia queda lejos hay un sustituto inmejorable, omnipresente, más concentrado y mejor que el viejo Imperio: un idioma cuyo nivel de pureza consigue escapar de los constreñimientos de la realidad. El resultado es una poesía en la que escasea lo banal, donde cada línea es una respuesta nueva, el fruto de una actividad cerebral constante. Inmerso en esa lengua que recrea sin cesar, Brodsky —según ha dicho la poeta Bella Ajmadulina— fue al mismo tiempo “el jardín y el jardinero”. Su relación poética con la lengua rusa está resumida en un pasaje de Herodoto que él mismo recordó en una entrevista. En el cuarto libro de sus *Historias*, Herodoto alude a los escitas, “tribu que vivía al norte de Thanais”, con el extraño nombre de *budini*. Esos *budini* son descritos en términos muy generales: construían botes, casas y templos de madera. Pero sobre todo —y Brodsky dice haber comprobado, estupefacto, la cita en el original griego— “estaban completamente asombrados de su propio lenguaje”.

Para dar forma a ese “extrañamiento”, a ese asombro de la propia lengua, Brodsky se valió de una estructura poco habitual en la tradición rusa: la “carcasa” de los poemas extensos, tanto en la tradición narrativa de Kantemir, Derzhavin y Baratinsky, como en la más lírica de los poemas extensos de Tsvietáieva. Los poemas largos

no eran muy comunes en la tradición rusa del siglo XIX y principios del XX. Brodsky opinaba que la poética rusa había impedido el desarrollo de un pensamiento, y que la lírica había centrado sus logros en la “pequeña escala”. Su poesía, en cambio, quiso cambiar de formato: adaptar el molde de las estrofas largas a la naturaleza de otros temas que no figuraban en la poesía narrativa del XVIII. Su amigo, el también poeta Evgueni Rein, opina que las cualidades innovadoras de Brodsky tienen que ver con ese prosaísmo esencial, con ese talento prosaico, que le permitió conservar ciertas estructuras métricas y, al mismo tiempo, suplantar una poética convencional. “Forma romántica + contenido moderno”, predicó Brodsky más de una vez.

La métrica y la rima siguieron jugando un papel esencial porque para Brodsky el verso era una reencarnación del tiempo: debía imitar sus movimientos y aspirar a una suerte de lento y mesurado oleaje, ni demasiado emocional ni demasiado brillante. “Lo que llamamos música del poema —escribió— es en esencia tiempo reestructurado de tal manera que concentra el contenido en un foco lingüísticamente inevitable, memorable”. Pero en cierto momento, Brodsky decidió prescindir de recursos líricos característicos y conocidos (el tetrámetro, las estrofas pequeñas, el uso copulativo del *que* para acompañar las subordinadas) y jugar con tropos más propios de la tradición metafísica o barroca, incluso del conceptismo, transplantados a un formato extenso, que tiene algo de salmodia cinematográfica. Cada verso de esos nuevos poemas, se ha dicho, es una especie de pensamiento acelerado, recreado en un nuevo vocabulario y con una sintaxis poco habitual. Llegado a ese punto, Brodsky era ya un buen ejemplo de esa paradoja moderna: la “tradición de la ruptura”.

Algo —o mucho— tuvo esto que ver con la poesía anglosajona, que Brodsky descubrió desde los comienzos de su carrera. En el pasado, la poesía rusa se había aliado con el francés y la tradición latina para ignorar la tradición anglo-norteamericana (a pesar de la gran influencia de Byron, que hizo del poeta ruso un héroe

por obligación). A Brodsky en cambio, la poesía metafísica inglesa (Donne y Herbert, sobre todo) le reveló una nueva retórica lírica, que es la que aparece en sus mejores poemas de los años 1973-1980: “El grito del halcón en el otoño”, “Quinto aniversario”, “Canción de cuna de Cape Cod”...

La distancia aportada por el exilio también propició que la poesía de Brodsky consiguiera hablar de la historia y la política con un tono inédito en la tradición rusa: cierta neutralidad anti-propagandística, que supera incluso las lecciones de sus maestros anglosajones: Lowell, Spender y Auden. Quedan como ejemplos los “Versos sobre la campaña de invierno de 1980” (la invasión soviética a Afganistán), “Residencia” o “Sobre la muerte del mariscal Zhukov”.

Pero Brodsky nunca llega a ser un “poeta político”, ni siquiera un “poeta civil”. La política le parece una especie de ruido. A veces queda registrado y forma parte del material poético, pero más a menudo el poeta prefiere arrancar con una serie de meditaciones laterales al asunto tratado. Sus poemas “comienzan con una especie de zumbido” (Losev), que se amplifica luego en un *crescendo* de imágenes sorprendentes. Esa mezcla originalísima de ideas y sensaciones es su única ideología, y por eso acude muchas veces a metáforas científicas o sacadas de un discurso neutral. La política, aquí, no debe nunca trascender lo anecdótico pues envilecería el nivel del discurso.

“Creo que crecí —confiesa en una entrevista— en un tipo de ambiente cultural que siempre consideró las conversaciones sobre política como algo muy bajo: el gobierno, el Estado, eran sólo objetos de broma y no de consideraciones serias. No podía tomármelos en serio”. Un ejemplo de lo anterior: él y Ajmátova se referían a Stalin o a las sucesivas encarnaciones del poder soviético con el sobrenombre de Barmalei, el ogro bigotudo, tan cómico como terrible, de un conocido relato infantil de Kornéi Chukovski.⁷

⁷ Anécdota citada por Tomas Venclova en “A meeting of two poets: Joseph Brodsky’s *Nunc dimittis*”.

Para su amigo Dovlátov, por esos años “Brodsky no vivía en un estado proletario, sino en el monasterio de su propio espíritu. No luchó contra el régimen. Simplemente lo ignoró”. “La verdadera libertad —dice en uno de sus poemas más célebres— es cuando ya no recuerdas el nombre del tirano”.

Ni siquiera el ejercicio de “esa condición que llamamos exilio”, tan bien explicada en sus ensayos, se tradujo en un credo. Para el poeta Brodsky, la censura soviética bien podía ser una bendición y Occidente era ese sitio donde “nada es amenazador pero todo es hostil”. Su amiga Susan Sontag le reprochó alguna vez, cuando ya había pasado su fase de seducción, que insistiera en que el poeta es el verdadero aristócrata de las letras, un perpetuo *vox clamantis*. Pero aunque Brodsky fue siempre raigalmente antisoviético —y ayudó a muchos exiliados que llegaron después de él a EEUU— tampoco le asignó al escritor exiliado ningún tipo de privilegio o beneficio profético. A la altura de su poema “Quinto aniversario”, escrito para recordar su salida de la tierra natal, él mismo define el exilio como “un acto del destino”, acaecido a quien “no amaba la vulgaridad ni besaba los íconos”. Quizás la única excepción de esta regla fue un poema de 1992, nunca incluido en libro, en el que se burla de la independencia de Ucrania.

V

Parte del discurso muestra todavía cierto equilibrio, resultado de la voluntad crítica de una conciencia insatisfecha que procede más por refinamiento que por ruptura, trazos evolutivos en vez de un cambio brusco de registro. El tema de esa serie de poemas que da título al libro no es otro que el lenguaje, la obsesión por el idioma permea todas las otras cuestiones que podrían llamarse “personales”. Esos poemas anuncian la primera parte de un proceso imparable en la poesía de Brodsky: la separación entre (el) sujeto y (lo) predicado, la descolocación verbal que acompaña la progresiva insignificancia social del rol del poeta.

El discurso con que recibió el Nobel en 1987 resume con elegancia esta fe negativa: la intrascendencia espacial de lo humano, su radical transitoriedad, que lo obliga al consuelo temporal de una palabra poética a imagen y semejanza del más natural de todos los elementos: el agua. En ese sentido, a diferencia de su querido Donne y su andamiaje metafísico, Brodsky es un poeta eminentemente *físico*, cuyo tema fundamental es la encrucijada entre el espacio, el tiempo y los sentidos. Hay una especie de descolocación o condición irreconciliable entre estas piezas que obsesiona al poeta: “el espacio es ausencia de cuerpo en cada punto”, “sólo para el sonido el espacio es estorbo/ el ojo no se lamenta por la falta de eco”. Ningún otro poeta contemporáneo habla tanto de la intemperie. Su musa no es Calíope, ni Tersícore, ninguna de sus artísticas hermanas asociadas con emociones y sentidos, sino Urania, musa de la astronomía, “más vieja que Clío”, matrona del conocimiento estelar, del espacio puro, de esas extensiones heladas en medio de las cuales el hombre es tan accidente como una morrena, el derrubio lodoso formado por las piedras y el barro que arrastra un glaciar. (A Urania dedicó Brodsky un poema que comienza como epitafio irónico: “Tiene un límite todo, incluso la tristeza...”).

Poco a poco, Brodsky consigue desgarrar ese abanico analógico que es la prosa del mundo para entrar en el reino de lo bizarro. Alguna vez definió uno de sus poemas como “una mezcla de Mozart y de Beckett”. Es una *boutade* que hace pensar. Muchos de sus poemas abandonaron el imperativo musical para dejar lugar a la ironía: cada vez menos Mozart y cada vez más Beckett. Al desertar del monolingüismo, también se empezó a alejar de una idea de perfección formal que funcionaba como principio constructivo. Sus últimos poemas, los recogidos en *So Forth*, pueden leerse como evidencias de un doble proceso: el fin de un mundo y el comienzo de otro. Muchos fueron escritos directamente en inglés —un inglés con limitaciones— y a menudo vuelven sobre temas ya tratados en libros anteriores. Algunos críticos se quejan de errores de construcción sintáctica y deslices verbales, cierta puerilidad en las rimas o a una mayor cuota de frivolidad. Su capacidad

metafórica para llevar el lenguaje más allá de lo previsible parece haber empezado a debilitarse. Y aunque su muerte fue, sin duda, prematura, al leer en orden cronológico la poesía de Brodsky uno tiene la impresión de un ciclo cerrado, de haber llegado a la estación final de un trayecto. Hay grandes poemas en ese libro final, pero el conjunto ha perdido la fuerza de libros anteriores.

Incluso a esas alturas de su exitoso exilio, Brodsky seguía siendo un poeta ruso (no está de más recordar que sólo un tercio de sus poemas escritos en esa lengua fueron traducidos mientras él vivió). Al intentar pasarse al inglés dejó atrás la versatilidad de un sistema acentual y las variedades morfológicas derivadas de las declinaciones, que permitían varias terminaciones en las mismas palabras. Así, mientras buscaba mantener la métrica y la rima del original, en realidad se desplazaba de un sistema de armonía cerrada a otro en el que eran casi imposibles varios de sus giros distintivos.

Al explicar la impresión que le causó su primera lectura de Mandelstam, Brodsky habla de esa “inexorabilidad lingüística” que transmite todo gran poeta: la sensación de que algo sólo puede ser dicho como aparece en ciertos versos. “Eso es lo que distingue con toda certeza a un gran poeta. Después de esto, hablas ya en otra lengua”. Se trata, por supuesto, de un *ars poetica* poco compatible con la traducción.

Sin embargo, Brodsky supo, como se dice, “hacer de la necesidad virtud”. De la misma manera que su resumen evolutivo de la historia humana incluye un pez boqueando en la arena, que acaba por convertirse en otra especie, y esa, a su vez, en otra, hasta llegar a nuestros antepasados más cercanos, la evolución poética de Brodsky pasó por el abandono del monolingüismo. Su gran logro literario en inglés es un pequeño libro, *Watermark (Marca de agua)*, ejemplo perfecto de eso que Sontag definirá como “prosa impaciente”, “ardiente, elíptica, normalmente en primera persona... que recurre a formas discontinuas o fragmentadas”, una “prosa dedicada a

relatar el surgimiento triunfal del yo poeta”. En ese libro, al que le viene como anillo al dedo otra frase de Sontag (“la prosa de poeta es la autobiografía del ardor”) hay un despliegue de recursos que supera, incluso, muchos poemas de Brodsky. Son páginas que tal vez nunca tendríamos si su autor se hubiera quedado en la Unión Soviética, escribiendo sólo en ruso.

VI

Se suele hablar de Brodsky como un poeta intraducible. Paradójicamente, él mismo no sólo intentó traducirse, sino que ese esfuerzo marcó su poética. Tenía claro el drama de escribir una poesía que, por su nivel de elaboración formal, no pasaba bien a otros idiomas. Sin embargo, no vivió esa dificultad como un drama angustioso. La poesía, que a menudo se define como “lo que se pierde en la traducción”, también puede ser “lo que se gana” con ella. Pero sólo si el traductor se siente lo bastante desacomplejado para practicar una estética de la “versión poética” o asumir la *transcreación* del original.

La traducción y la censura operaban, para Brodsky, según el mismo principio rector: “aquello que es posible”. Pero así como en algún momento Brodsky defendió las ventajas de la censura para potenciar las virtudes inherentes a la metáfora, el traductor puede usar algunos poemas (por supuesto, textos escogidos de un conjunto y no la obra completa) para ejercer la traducción libre. Eso lo coloca en una situación de solidaridad poética que explica las intensas relaciones humanas de Brodsky con casi todos sus traductores importantes, que fueron sus amigos y a los que incluso dedicó muchos de sus grandes poemas. De la misma manera que el poeta ruso confesaba que había aprendido inglés para entenderse con Auden, a quien admiraba más que a cualquier otro poeta de su época, un traductor de Brodsky que disponga de suficiente tiempo puede afrontar el reto de sus versiones como un ejercicio de admiración. Tal es el caso, quiero pensar, de las que aparecen recogidas en esta selección.

En español, las versiones disponibles de Brodsky, la mayoría en verso libre, se limitan a darnos una idea del contenido. Hay unas pocas hechas directamente del ruso. Otras han sido hechas del inglés (que incluso en casos en que el propio poeta ejerció de traductor o cotraductor, o revisó y autorizó versiones, mantienen cierta condición ancilar en comparación con el original ruso). A diferencia del trabajo de casi todos sus traductores al inglés (sobre todo, Richard Wilbur y Alan Myers), al italiano (Giovanni Buttafava), al polaco (Stanisław Barańczak) o al francés (con las magníficas versiones de André Markowicz), nadie ha intentado de forma sistemática traducir a Brodsky del ruso al español manteniendo la simetría métrica y la rima. Las escasas veces que un poeta se ha aventurado a traducirlo —el caso, por ejemplo, del mexicano José Luis Rivas y su versión de *So Forth (Y así por el estilo)*— los resultados, también desde el inglés y en verso libre, no transmiten las virtudes de una búsqueda formal que fue el meollo de la poética original.

En varias de sus entrevistas, Brodsky cita un chiste que aseguraba haberle oído a su amigo, el poeta sueco Tomas Tranströmer: “La relación entre el poeta y el traductor pasa por tres etapas —decía. Primero: tú, el poeta, le dices al traductor: «Confío en ti», y él te mata. Segundo: le dices: «No confío en ti», y él te mata. Y tercero: le dices: «¡Mátame, mátame!», y él... te mata.” Por supuesto, a veces no queda más remedio que “matar a Brodsky”, es decir, traducirlo en verso libre (él mismo escribió algunos de sus poemas con ese recurso). Pero si se quiere ofrecer una idea más completa de su talento poético es necesario mostrar, a través de la rima o de recursos de simetría métrica, algo de la dimensión formal del original a costa, incluso, de ciertas traiciones del contenido: una pérdida/ganancia que el propio Brodsky ejerció muchas veces en sus propias versiones al inglés. Esa ha sido mi apuesta —y la de Ezequiel Zaidenweg— en la mayoría de las páginas que siguen.

En la poesía rusa, la rima no es un “recurso” más, sino el marco general de toda la comprensión poética. Está, por así decirlo, espiritualmente arraigada; para algunos, a nivel neurológico. Alguien

decía que en EEUU es probable que un poema rimado evoque la idea de “estilo tradicional” o “conservador”. Pero en Rusia sugiere la fuerza moral de un arte de la memoria, practicado como una disciplina solitaria e intensa. Como hemos dicho antes, la relación de la poesía rusa con la memoria y la oralidad es consecuencia de cierta tradición litúrgica. En todo poema ruso está, más o menos presente, ese mecanismo psicológico de la plegaria.

Tampoco hay que pedir milagros. Una traducción puede alcanzar a mostrar la sucesión de imágenes y el “proceso de pensamiento” de un poema, eso que Brodsky llamaba “la psicología del próximo paso”, pero la prosodia es siempre material dudoso. Incluso cuando se logra preservarla, cada forma tiene su propia “biografía”, por así decirlo, y está intrínsecamente relacionada con una estructura cultural y una tradición poética. La misma estructura puede aludir a cosas diferentes, en dependencia del idioma al que ha sido traducida. Sin embargo, hay que tratar de ver a Brodsky como un poeta apegado al rigor formal, que consigue revolucionar los moldes de la poesía rusa “desde dentro”. Para él, la innovación sólo podía tener sentido dentro de los límites de eso que llamamos *formas clausas*.

Un traductor al español de Brodsky deberá lidiar, además, con ciertas limitaciones del poeta. Es conocida su *boutade* de que el español, que comprendía a medias y era capaz de leer⁸, no era “una verdadera lengua”. También Sontag cuenta que Brodsky le dijo alguna vez que la voz literaria latinoamericana era “de segunda mano, como los viejos Oldsmobiles que circulaban por La Habana”. En una lista canónica⁹ que hizo de lo mejor de la poesía en español, por ejemplo, sólo aparece un latinoamericano: Octavio Paz. Es

⁸ Uno de sus primeros encargos de traducción fueron versiones para una antología de poesía revolucionaria cubana, que se editó en la Unión Soviética en 1968: *Остров зари багровой. Кубинская поэзия XX века* (La isla de los amaneceres escarlata), verso de una célebre canción de la época: “Куба, любовь моя” (Cuba, amor mío).

⁹ “Si su lengua materna es el español, con Antonio Machado, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz están cumplidos”. “How to Read a Book”, en *The New York Times*, 12 de junio de 1988.

curioso que ahora se junten dos latinoamericanos, un argentino y un cubano, en la misión revanchista de traducirlo desde el ruso y el inglés.

Esas “opiniones contundentes” de Brodsky no deben tomarse al pie de la letra. Fue una figura controversial, y le encantaba bromear y mezclar sus bromas con afirmaciones *ex cathedra* para desafiar la opinión bienpensante. Ensayos recientes, producidos en esa fábrica interminable de quejas en que parece haberse convertido la Academia norteamericana, le adjudican una visión “imperial” y “colonialista” por sus incursiones en cierta “poesía del turista”, o un largo historial de agravios entre los exiliados rusos en Estados Unidos. Nada de eso tiene demasiada importancia. Incluso en sus momentos de más intensa ironía, o de tono más descarnado, la poesía de Brodsky rebosa humanidad. Supo convertir la amargura de los muchos años lejos de la tierra natal en una suerte de humildad esencial, descrita en el pasaje final de su poema “Diciembre en Florencia”:

Hay algunas ciudades donde nunca volvemos.
El sol choca en sus vidrios como en ciertos espejos.
Ni por su peso en oro consigue atravesarlos.
En ellas, sobre un río, se alzan siempre seis puentes
y abundan los lugares donde tus labios fueron
a posarse en los otros, como en papel tu pluma,
bajo estatuas, arcadas y columnas de hierro.
Al subir al tranvía, la multitud se agolpa
hablando en el idioma del hombre que no está.

El idioma nos enseña que la vida siempre prosigue su curso indiferente. Todos los poemas de Brodsky, como bien escribió su amigo Derek Walkott, “rezuman mortalidad”. Tenía una visión ecuménica, pero anclada en la melancolía: su tiempo no es el de una profecía, sino un presente exento de futuro: la pura experiencia y sus fulgores. Así aparece en el hermoso poema que le dedica Adam Zagajewski:

Por favor, recuerden: ironía y dolor;
el dolor había vivido mucho tiempo dentro de su corazón
y siguió creciendo, como si cada elegía que escribía

lo amara obsesivamente y quisiera
que sólo él fuera su héroe.¹⁰

Uno comprende mejor esta profundidad elegíaca cuando puede rastrearla, poema tras poema, año tras año. Cuenta la leyenda que, desde los 22 años, cada Navidad, Brodsky se sentaba a escribir un poema. En ocasiones se saltó, o no pudo cumplir con ese rito personal, pero antes de morir, con apenas 55, ya había conseguido juntar un buen puñado. Algunos tienen apenas cinco líneas, otros varias páginas, pero todos resultan conmovedores, incluso para quienes tenemos una relación puramente cultural con esa festividad religiosa. De origen judío, Brodsky, como ya hemos dicho, no era el clásico devoto (“No lo sé; a veces sí, a veces no”, respondía cuando le hacían la pregunta por la fe), pero su espiritualidad abrevó, sobre todo, en la tradición cristiana. Sus preferidos, desde Dante y Donne hasta Eliot y Auden, fueron los grandes poetas cristianos de Occidente.

Con el tiempo, dicen los críticos, esos poemas navideños (algunos de los cuales están recogidos en esta antología) se van haciendo menos autobiográficos y más filosóficos: el poeta da vueltas sobre la Natividad como una especie de garantía metafísica: en este mundo reina Herodes, sí, pero el mal nunca logra imponerse por completo. Quizá por eso algunos han querido ver en ese ángel que anuncia al mundo la buena nueva del Nacimiento una de las tantas alegorías de la poesía, que sí fue la gran fe de Brodsky, la única indiscutible.

En esos poemas de Brodsky, una estrella puede ser lo mismo el ojo atento de un Dios paternal que una lágrima de desesperación, un lugar de encuentro para los amantes o un bote lleno de refugiados; en todos esos casos se trata, como ha escrito Losev, “del punto en el cual se encuentran el sufrimiento humano y el amor divino”. Gracias a ese cruce, la poesía de Brodsky siempre me ha parecido el

¹⁰ Adam Zagajewski: “Subject: Brodsky”, en *The New York Review of Books*, 1 de marzo de 2007.

vehículo de una revelación. Hay muy pocos escritores con los cuales uno siente, además de gran admiración por su obra, esa empatía casi física de la verdad revelada. Y eso me pasa cuando escucho sus poemas, veo sus fotos o leo entrevistas suyas. Lamento su muerte como si hubiera sido la de un familiar cercano, y le rindo homenaje cada vez que puedo.

Ya casi no traduzco del ruso. Me cuesta mucho, por la falta de práctica, y porque ya he perdido el oído en ese idioma. Cuando se está inmerso en un medio lingüístico tan singular como el ruso, uno “respira” de manera diferente la música del verso. Fuera, todo es más complicado y frustrante: un pez boqueando en la arena. Sin embargo, con Brodsky siempre estoy tentado de hacer versiones, tal vez porque en su poesía hay también un esfuerzo por comunicar cierta universalidad, cierta trascendencia. Ojalá algo de ese empeño llegue al lector de las páginas que siguen.

Ernesto Hernández Busto

A manera de bibliografía:

Además de las ediciones canónicas de la poesía y los ensayos de Brodsky, para adentrarse en su obra puede ser útil consultar los siguientes libros:

El indispensable volumen de Lev Losev/Loseff: *Joseph Brodsky: A Literary Life* (Yale University Press, 2011).

La recopilación de testimonios de Valentina Polukhina: *Brodsky Through the Eyes of His Contemporaries* (dos volúmenes), (Academic Studies Press, 2010).

El sustancioso *Brodsky: A Personal Memoir*, de Liudmila Shtern (Baskerville Publishers, Texas, 2004).

Dos recientes libros de memorias del matrimonio Proffer, amigos de Brodsky y sus primeros editores: Ellendea Proffer Teasley: *Brodsky Among Us: A Memoir* (Academic Studies Press, 2017) y *Без купюр*, de Carl Proffer (Corpus, 2017).

El ya citado libro de recuerdos de Serguéi Dovlátov, con fotos de Marianna Volkov, *He только Бродский*, traducido al inglés como *Not Just Brodsky. Russian Culture in Portraits and Anecdotes* (Slovo, Nueva York, 1988).

Dos libros de entrevistas: el de Solomon Volkov *Conversations With Joseph Brodsky: A Poets Journey Through The Twentieth Century* (Free Press, Nueva York, 1998) y el que editó Cynthia L. Haven: *Joseph Brodsky: Conversations* (University Press of Mississippi, Literary Conversations Series, 2003).

Losev y Polukhina también prepararon una antología de ensayos, *Joseph Brodsky: The Art of a Poem* (Palgrave Macmillan, 1999), donde diversos especialistas analizan a fondo un poema de Brodsky que han elegido.

Sobre el tema del Brodsky viajero y la influencia de estos viajes en su poesía es interesante el libro de Sanna Turoma: *Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia* (University of Wisconsin Press, 2010).

Sobre Brodsky escribieron diversos ensayos indispensables poetas como W. H. Auden, Robert Lowell, Czesław Miłosz, Seamus Heaney, Derek Walkott, Robert Hass, Charles Simic... Todos esos textos han sido consultados para escribir mis páginas.

Quisiera agradecer también aquí al escritor y traductor José Manuel Prieto, con quien descubrí a Brodsky en el lejano 1988, y con quien hice las primeras versiones de algunos de estos poemas, recogidas en *No vendrá el diluvio tras nosotros. Antología poética 1960-1996* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000). También a Jorge Ferrer, traductor y amigo, por facilitarme varios volúmenes de la bibliografía citada. Y a Yulia Volkova, por la revisión del texto original.