# Joseph Brodsky (1940–1996)

Ernesto Hernández Busto

En la primavera de 1972, Joseph Brodsky salió de Rusia con un libro de John Donne. En esta imagen podemos depositar, quizás, algunos de los precoces desarrollos de un poeta que, apenas cumplidos los 32 años, descubre el tema de la vejez. A John Donne dedicará su *Elegía mayor*, el primero de sus poemas importantes, y también su primer poema publicado en Rusia luego del eclipse de sus censores. Como una perpetua herencia del poeta inglés, Brodsky arrastrará siempre el gusto por la paradoja, una impureza de origen que recuerda aquella "sombra de un motivo impuro" que T.S. Eliot, con severidad magisterial, impugna a Donne.

Atrás quedaba el Imperio, por delante, las islas: la medida de esa pérdida ("acto que iguala a Dios con los humanos") es inconmensurable. Durante mucho tiempo las experiencias poéticas de Brodsky no serán novedades, sino el prolongamiento memorioso de su experiencia rusa: un trabajo cada vez menos consistente, cada vez más invadido por la disgregación, por el fragmento. Y Brodsky acoge esta disgregación con una ironía amarga, seca, con una exasperada autoconciencia del desastre.

Todavía sus primeros poemas (Brodsky comenzó a escribir con 18 años) buscan esa armonía clásica de toda la poesía rusa: el gran ejemplo es la arquitectura bíblica de *Sretenie* (antiguo término ruso que significa "encuentro", pero que designa también la presentación de Jesús al Templo: San Lucas 2, 22–36) donde se describe el pasaje del Viejo al Nuevo Testamento. O, arriesgaríamos, el pasaje de lo Viejo a lo Nuevo, entidades opuestas en un dilema religioso, pero reconciliables en la poesía. En *Sretenie* (traducido al inglés como *Nunc Dimittis*) el principal protagonista es Simeón, que también aparece en un poema de Eliot (*Song for Simeon*, 1928) como símbolo humano de la conversión, un alto entre las dudas.

Pero a mitad de los años 70, Brodsky evita cualquier credo, y avanza cada vez más hacia el fragmento, hacia el juego lingüístico, hacia el *calembour*. Un buen ejemplo es su *Divertimento mexicano*, un poema largo de tono voluntariamente paródico donde se repite una vez más el torneo moderno entre analogía e ironía. El principio rector de este duelo había sido establecido de antemano: "de cada quien queda sólo una parte del discurso"; la continuidad se vuelve una utopía rota por las declaraciones apodícticas. Los opuestos (geográficos, sentimentales, estilísticos) no se superan: se alternan y se encuentran. La distancia se exhibe junto a la soledad: "el hombre al cuadrado". El símbolo persistente de esta dialéctica irresuelta es muy antiguo: es el agua que invade la poesía de Brodsky, elemento que une y que divide; reflejos de una Venecia invernal y entrañable, acuario donde la gente se pasea como peces de sangre fría. Los escenarios cambian, pero están siempre amenazados por la ruina: Inglaterra brumosa, Venecia carcomida, Roma como un jardín de piedras, el enyerbado Jardín Borda de Cuernavaca, ("Maximiliano no reconocería el lugar./ No hay bustos en los nichos,/ los pórticos están desvencijados, los muros clavan sus encías en la ladera") o aquel vergel decadente en el que despierta un nuevo Odiseo ("arbustos, túmulos, el gruñir de los cerdos"). Y toda esta destrucción, interna y externa, contada sin el menor drama. Elegíacamente.

Esa distancia también era necesaria para hablar de la Historia con un tono neutral, antipropagandístico. Ahí están los *Versos sobre la campaña del invierno de 1980* (la invasión soviética a Afganistán), o *Sobre la muerte del mariscal Zhukov*, o *Residencia*. Pero Brodsky no fue nunca un "poeta político". En un poema de 1977, *Quinto aniversario*, se redescubre en medio de los fulgores de un paisaje mental, y define el exilio como un acto del destino, reservado a quien "no amaba la vulgaridad ni besaba los íconos".

Se habla mucho del rosario de sus influencias: el *acmeísmo* ruso de Tsvetáieva, Mandelstam y Ajmátova (quien bautizó el círculo de Brodsky y sus amigos hebreos como un "coro angelical"), de Derzhabin y Baratinsky, poetas rusos del siglo XVIII, y sobre todo de la poesía inglesa: John Donne, W.B. Yeats, W.H. Auden y T.S. Eliot. Por encima de esa pléyade juntada demasiado a la ligera, Brodsky es el arquetipo, solitario, del poeta moderno en lengua rusa: el "hijo del limo", el primer profeta (irónico) de una tradición de la ruptura. Su poesía deja atrás una visión unitaria del mundo, un

contexto y hasta una métrica tradicional. Sus versos son desacostumbradamente largos para la norma de la poesía rusa. Blok, por ejemplo, opinaba que un poema no podía pasar de unos dieciséis o veinte versos; en Brodsky lo mínimo son cincuenta. Versos que se alargan demasiado, que siguen necesidades propias, *enjambements* febriles...: el poema como "una torre de palabras que nunca llegará a ser construida del todo".

Desde mi punto de vista, Brodsky abusó de la ironía en detrimento del principio analógico. O para decirlo con una metáfora de Paz, desgarró el abanico analógico donde se lee el mundo, para entrar en el mundo de la excepción, de lo bizarro, de lo necesario pero también de lo infausto. Alguna vez definió uno de sus poemas como "una mezcla de Mozart y de Beckett". Es una broma que hace pensar. Muchos de sus poemas abandonaron el concierto para pagar tributo a la ironía: era quizás el precio de una conciencia de la Historia, de su historia.

Este movimiento pendular entre la analogía y la ironía coincide en su caso con una oscilación entre dos lenguas: el ruso y el inglés. La segunda (aprendida, según su propia confesión, para entenderse con Auden) le permitió profundizar el diálogo con la tradición de la poesía moderna. Después de algunos años en el exilio, Brodsky no sólo traducía sus poemas de una lengua a otra, sino que a menudo *comunicaba* ambos idiomas por medio de la poesía: cambiaba sus libros para publicarlos en inglés, traducía libremente muchos versos, omitía y agregaba, convertía su *Quinteto* en un *Sextet* gracias a una estrofa final, escrita directamente en inglés, en la que polemiza con la religiosidad constructiva de un verso de Eliot ("Into the crowned knot of fire".)

La voluntad babélica del poeta moderno impulsa todos estos cruces, que a veces llegan a rozar el galimatías, o en el mejor de los casos, el *divertiment*. Pero algo perdió Brodsky junto con su monolingüismo original: ese complejo sentido musical, ese principio constructivo de la poesía rusa. Algo ganó, también: el desenfado de su prosaísmo fue el camino por el que muchos lectores de lengua inglesa se iniciaron en "su Brodsky".

*Parte del discurso* es quizás su mejor poema porque allí la voluntad crítica de una conciencia insatisfecha procede más por refinamiento que por innovación, un reconocimiento de trazos evolutivos más que un absoluto cambio de registro. Bajo este título, Brodsky recogió una serie de poemas breves cuyo denominador común es la obsesión por el idioma, más o menos disfrazada con otras obsesiones personales. (Al lector no ruso le extrañará, por ejemplo, la palabra "martiembre", que en realidad es una cita del *Diario de un loco* de Gogol, una palabra compuesta de "marzo" y de "septiembre" que significa "un día cualquiera de un mes cualquiera"). *Parte del discurso* anuncia lo que después proseguirá en la poesía de Brodsky: la separación entre (el) sujeto y (lo) predicado, la descolocación verbal. El discurso con el cual recibió el Nobel en 1987 resume con elegancia esta fe negativa: la intrascendencia espacial y temporal de lo humano: su transitoriedad en el mundo de la Palabra, de la Poesía. En ese sentido, Brodsky es un poeta *físico*, un poeta que describe la contradicción entre el espacio, el tiempo y los sentidos: "el espacio es la ausencia de cuerpo en cada punto"; "el tiempo es más grande que el espacio", "Sólo para el sonido el espacio es estorbo:/ El ojo no se lamenta por la ausencia del eco"... Ningún otro poeta moderno habla tanto de la Intemperie o de su extensión en la memoria. Su musa no es Calíope ni Tersícore, ninguna de sus "artísticas" hermanas (relacionadas con las emociones y los sentidos), sino Urania, matrona del conocimiento estelar, del espacio puro, de la extensión helada, en medio de la cual el hombre es como una morena, una morrena derrubio lodoso formado por las piedras y el barro que arrastra el glaciar. (A Urania dedicó Brodsky un poema bastante explícito que comienza con un verso ideal para un irónico epitafio: "Todo tiene un límite, incluida la tristeza...").

No sé si sus últimos poemas, muchos de los cuales fueron escritos en inglés, hubieran vuelto a reconciliar a Brodsky con algún credo unitario: es posible adivinar en su interés creciente por la Antigüedad cierta nostalgia cosmopolita, "histórica". También dejó algunos poemas de amor excepcionales (los dedicados a M.B, recogidos en *Nuevas estancias para Augusta*) y varios libros de ensayos perfectos. Su muerte apresurada nos priva de un gran escritor y confirma, a la vez, la desmesura de todo destino moderno.