**“¡Amor! ¡Amor! En los calambres y en la tumba”. *Mi Pushkin* de M. Tsvetáieva**

**Eugenio López Arriazu**

Marina Tsvetáieva construye su identidad femenina y literaria en un contexto de continuidad y reelaboración del modelo de la “mujer nueva”. La gran cantidad de mujeres que escriben con notoriedad en la época[[1]](#footnote-1) y que, según In. Ánnenski (1855-1909), representante de la primera ola simbolista rusa, hacen de la lírica femenina “un legado del modernismo a la historia” (333), exigen una investigación más vasta para medir la originalidad de Tsvetáieva. Sin embargo, nos limitaremos aquí a confrontar su discurso sobre el amor con el de dos autoras contemporáneas: Zinaída Guipius y Alexandra Kolontái. Cabe aclarar también que, a diferencia de los demás textos de este volumen, no nos centraremos sobre una obra propiamente literaria de la autora, sino sobre su ensayo *Mi Pushkin*. El género ensayístico, a caballo de la literatura y de la crítica, nos permitirá sondear un discurso que trasciende lo literario ya desde su forma original.

 Z. Guipius (1869 - 1945) y A. Kolontái (1872-1952) pertenecen a la generación anterior a Tsvetáieva (1892-1941). Ambas empiezan su labor antes de la revolución y la continúan después. Guipius alcanza prominencia como poeta simbolista antes de la revolución y de su consiguiente exilio en Polonia, primero, y luego en Francia. Kolontái se consagra como dirigente feminista en los primeros años de la revolución hasta su “exilio” a partir de 1922 en el servicio diplomático en Noruega, México y Suecia[[2]](#footnote-2). La obra de Tsvetáieva (y su vida, también marcada por el exilio) abarca a su vez un antes y un después de la revolución. Por tanto, más allá de la ausencia de referencias puntuales de una autora a otra, veremos en lo que sigue un marcado contrapunto de época.

 La primera publicación de Guipius, una colección de relatos que incluye algunos poemas en sus páginas centrales, se titula *Gente nueva* (1896). Es una clara alusión a la novela *¿Qué hacer?* de N. Chernishevski, que lleva por subtítulo “De los relatos sobre la gente nueva”. Sin embargo, los personajes de Guipius distan mucho del compromiso social y de la racionalidad que caracterizan a los de Chernishevski. Por el contrario, parecen tomar los siguientes versos de su autora como lema:

Не хочу, ничего не хочу,

Принимаю все так, как есть.

Изменять ничего не хочу.

Я дышу, я живу, я молчу.

Yo no quiero, nada quiero,

Tal cual es, todo lo acato.

Cambiar nada yo no quiero.

Yo respiro y vivo y callo.

 (en Анненский: 339).

Si bien, según la lectura de L. Heller, “ses personnages s'arrachent à leur médiocrité en inventant des attitudes amoureuses inhabituelles” (590)[[3]](#footnote-3), puede pensarse la “invención de actitudes amorosas inusuales”, como una manera de explorar los roles contrapuestos de hombres y mujeres bajo la exigencia de un amor verdadero. En palabras de G. Sháshkina:

El deseo de espiritualidad, la revaloración de los valores que experimentan para alcanzar una vida auténtica, así como la incapacidad de algunos de ellos de continuar con su vida anterior hace de sus héroes, según Zinaída Guipius, verdaderas nuevas personas (41).

 In. Ánnenski consideraba ya contemporáneamente, a propósito de su análisis de la antología de Guipius de 1904, que la mujer amada, en tanto contenido lírico, era una importación de occidente que Pushkin había llevado “hasta la adoración, a la apoteosis” (334), pero en su detrimento: “la mujer ‘divinizada’ por Pushkin se elevó tan alto en su lírica que ya no se escuchaba su voz” (335). El trabajo de autoras como Z. Guipius hace, por el contrario, que “esa mujer ya no sea un ídolo condenado al silencio, sino nuestra compañera en el trabajo común, libre e infinitamente variado de la lírica rusa” (336).

Dicha exploración literaria tiene como correlato una búsqueda de nuevos roles genéricos y nuevas maneras de relacionarse amorosamente en la vida social. Así, Z. Guipius no solo usaba vestimentas masculinas, recordando con ello la actitud de las “nihilistas” de antaño, sino que mantuvo una relación triangular con un amigo y con su esposo D. Merezhkovski (Heller: 590). En cuanto a su identidad autoral, también cultivó una imagen varonil. A diferencia de otras autoras que recurrían a pseudónimos masculinos, Guipius firmó sus primeros escritos “Z. Guipius”, con lo que (para un ruso) ocultaba su género (Rosenthal: 131-132). En su obra literaria, por otra parte, también suele incluir sentimientos biográficos bajo una *persona* masculina; pero para desestabilizar las oposiciones genéricas. Así lo sugiere el efecto que capta Ánnenski: “la máscara masculina de esta notable lírica (Z. N. Guipius escribe sobre sí en versos siempre con un género masculino) difícilmente haya podido engañar a un lector atento” (341). El yo lírico emergente, que Ánnenski caracteriza como “inconmensurable” y tiene cuidado de no confundir con el biográfico, es “el mundo, es también Dios” y contiene “todo el horror de un dualismo fatal” (340).

A. Kolontái, a su vez, casi en los mismos años, propondrá un yo nuevo para la mujer nueva. Lo define con gran claridad en su artículo “La mujer nueva”, publicado originalmente en 1913 e incluido después de la revolución en *La nueva moral y la clase obrera* (1919) junto con otros dos trabajos: “El amor y la nueva moral” y “Las relaciones entre los géneros y la lucha de clase”.

El nuevo yo femenino incorpora cualidades que hasta entonces se asociaban a los hombres y surge en buena medida por oposición a ciertos roles tradicionales femeninos que giraban en torno al lugar del amor en la vida de las mujeres. Así, el triunfo sobre la emocionalidad, la independencia, la soltería, la exigencia de valoración y la aceptación del cuerpo y el deseo sexual (en la base de la mujer como representante de su género) no sólo afirman un yo moderno y feminista, sino que rechazan la trampa del amor: “Para la mujer del pasado, la amargura más tenaz era la traición o la pérdida de su amado; para la heroína contemporánea, la pérdida de *sí misma*, la negación de su ‘yo’ en provecho de su amado para la conservación de la felicidad amorosa” (Коллонтай: 26). El amor pasa a ser sólo una etapa pasajera en la vida de la mujer nueva, una “melodía accesoria” (10). Porque el amor es “el cautiverio más terrible para las mujeres: el cautiverio de la pasión, estar en poder de quien tuviera su corazón de mujer en sus manos…” (15); la mujer debe, por consiguiente, triunfar de sus celos: “En la mujer nueva, la ‘mujer persona’ cada vez más y más triunfa de la ‘hembra celosa’” (19).

El yo que Kolontái persigue y que surge en sus páginas es, como contrapartida, libre y pleno: la mujer exige “que el hombre la ame no tanto como algo femenino-impersonal, sino que valore su contenido espiritual y su ‘yo’ individual” (21). Hay que recalcar el uso repetido e insistente de las palabras con que Kolontái construye el nuevo yo y las nuevas relaciones entre hombres y mujeres: “persona”, “personalidad”, “individualidad”, “humanidad”, “valoración”, “espiritualidad”. Palabras que no se aíslan del cuerpo, sino que lo incorporan en un todo íntegro y que, en el rechazo del matrimonio y las relaciones aún vigentes tras la revolución, dan una visión que hoy llamaríamos antipatriarcal[[4]](#footnote-4). Contrasta esta posición, que pierde finalmente en la pulseada partidaria por el poder, con las posiciones tayloristas de Gástev ya vistas a propósito de Zamiatin. Heller da como ejemplo de las posturas a favor de una apropiación estatal de los cuerpos un decreto (que, por supuesto, no llegó a convertirse en ley soviética) en línea con ciertas posturas proletcultistas:

Passé l'âge de 18 ans, chaque femme célibataire est déclarée propriété de l'État. [...] Elle doit se faire enregistrer au «Bureau de l'amour libre» auprès du commissariat des affaires sociales. Après l'enregistrement, elle choisit son concubin époux parmi les hommes entre 19 et 50 ans. [...] Les personnes intéressées peuvent faire leur choix une fois par mois. [...] Dans l'intérêt de l'État, les hommes entre 19 et 50 ans ont le droit de choisir des femmes enregistrées au bureau, même sans l'accord de celles-ci. Les enfants issus de ces liaisons deviennent propriété de la république (en Heller: 592).[[5]](#footnote-5)

 La posición de Kolontáí dista, sin embargo, del individualismo liberal. Por el contrario, el rasgo final de la mujer nueva, su actitud renovada hacia el trabajo, desembocará en un programa de interés social y partidario:

Pero el enamoramiento, la pasión, el amor… son solo aspectos de la vida. Su verdadero contenido lo compone aquello “santo” a lo que sirve la mujer nueva: la idea social, la ciencia, la vocación, la creatividad… Y esta es su ocupación, su objetivo: para ella, para la mujer nueva, éste es con frecuencia más importante, más valioso, más sagrado que todas las alegrías del corazón, que todos los deleites de la pasión… (24).

 ¿Cómo se posiciona Tsvetáieva frente a estos modelos de amor? Evitará ciertamente las tendencias racionalistas implícitas en la línea histórica de la mujer nueva que va desde las nihilistas del siglo XIX hasta la versión soviética de Kolontái. Pero su rescate del amor y de una sensibilidad femenina tradicional desde el punto de vista de Kolontái (amor y celos, como veremos) no será menos contestataria. Tsvetáieva trabaja sobre el canon, se pone violentamente en un plano de igualdad con Pushkin (en el doble frente contra el populacho y los zares), para reformularlo desde un punto de vista femenino. No cometeremos el error de definir la femineidad. Intentaremos antes bien describir lo que Tsvetáieva parece construir al respecto.

 Marina Tsvetáieva, diría Ánnenski, también le da voz a la mujer: la de un amor particular. En los pasajes sobre el amor de su diario, Tsvetáieva lo define como absoluto, carácter que se asocia, como será el caso en *Mi Pushkin*, con la niñez: “En mis sentimientos, como en los infantiles, no hay grados”. Y a lo absoluto le otorga un estatuto poéticamente divino: “La primera mirada amorosa es la distancia más corta entre dos puntos, la recta divina, para la que no hay una segunda” (Цветаева, 1994: T1, 478). Esta divinidad conlleva un grado de idealidad que en Tsvetáieva se opone al amor concreto, como puede apreciarse en las siguientes definiciones, no exentas de humor, de la autora:

Amar es ver al hombre tal como lo pensó Dios y no lo realizaron sus padres.

No amar es ver al hombre tal como lo realizaron los padres.

Desenamorarse es ver en su lugar: una mesa, una silla.

(T1, 485).

La caracterización, cuya oposición ideal-real se resuelve a favor de la idealidad e implica darle la espalda a la realidad, no sólo da cuenta en *Mi Pushkin* de lo central de la subjetividad para el tono y la argumentación del ensayo, sino que lo estructura. En sus páginas finales, casi como una consecuencia necesaria del punto de vista y de la estructura, la niña Tsvetáieva dará la espalda al mar real que borra con sus olas la poesía *Al mar* de Pushkin, recién escrita por ella en la pared de una gruta. La imagen, que sugiere irónicamente la futilidad de darle la espalda a la realidad, echa raíces, no obstante, en una verdad profunda, trabajada a lo largo del ensayo: la poesía triunfa sobre la materialidad de sus soportes (la tinta, los cuadernos encolados de la niña, la letra de tiza en la pared de la gruta…).

 A su vez, la construcción abstracta del amor lleva implícita la negación del cuerpo. En sus cartas a Reiner Maria Rilke, Tsvetáieva le cita un verso propio: “La gran bajeza del amor” (Великой низости любви), que ella misma traduce al francés como: “*La grande bassesse de l’amour* o, aún mejor, *la bassesse supreme de l’amour*”. Es un amor que se asocia o conduce a la muerte, como le explica a Rilke: “¡Morir! Así soy yo. Así es el amor… temporal. Desagradecido, que se aniquila a sí mismo. No amo ni respeto el amor” (T7, 64). Por eso Tsvetáieva quiere dormir con Rilke, pero “sólo eso”, porque el amor corporal es en sí mismo un contrincante del amor ideal y, como todo contrincante, debe ser, paradójicamente, pasionalmente celado:

Siempre tuve celos de la carne: ¡*cómo* la han cantado!

La historia de Paolo y Francesca es un pequeño episodio. ¡Pobre Dante! ¿Quién se acuerda ya de Dante y de Beatriz? Tengo celos de la *Divina Comedia*. Nunca se amará el alma como el cuerpo, en el mejor de los casos la elogiarán (T7, 69).

 El alma cela entonces pasionalmente (corporalmente) al cuerpo. Primero, porque el cuerpo no puede distinguirse del alma. Segundo, porque ese cuerpo está históricamente constituido. Es el mismo cuerpo que vestía Guipius con pantalones, es el cuerpo celoso que combatía Kolontái a favor de un cuerpo libre.

 Ahora bien, la referencia a Dante no es casual. Los poetas son, “¡Oh, poetas, poetas! ¡Los únicos verdaderos amantes de las mujeres!” (T4, 479). Es más, el amor ideal de la poesía no sólo es el único antídoto contra el amor mortal de la carne, sino la posibilidad de su resurrección. En el poema que da título a este trabajo, el yo lírico no se resigna a separarse del amor:

О милая! — Ни в гробовом сугробе,

Ни в облачном с тобою не прощусь.

¡Oh, querido! Ni en los montículos de nieve en la tumba

 Ni en los de las nubes me despediré de ti.

Y será precisamente por la poesía que el cuerpo se ha de transformar en alma; y el amor carnal, en espiritual y poético. Para la cuarta y última estrofa se completa la metamorfosis.

И если всё ж —плеча, крыла, колена

Сжав —на погост дала себя увесть,—

То лишь затем, чтобы смеясь над тленом,

Стихом восстать —иль розаном расцвесть!

*Около 28 ноября 1920*

Y si aun así —habiendo hombros, alas, rodillas

Comprimido— en la tumba me dejé poner…

Solo por reírme fue de la putrefacción,

Y en versos levantarme… ¡o hecha rosa, florecer!

*Alrededor del 28 de noviembre de 1920*

(T1, 570).

 Notemos que la tensión ideal-real atraviesa el poema y no permite oponer nítidamente los campos semánticos: el cadáver ya era alado y la resurrección la da también la materialidad de la rosa. La subjetividad de Tsvetáieva, finamente trabajada en sus poesías y ensayos, rechaza así todo esquematismo racional y deja abierta la puerta a las contradicciones y la pluralidad del ser. W. Whitman había exclamado

Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes.)

 *Song of Myself, 51*.[[6]](#footnote-6)

Marina Tsvetáieva le dice a Rilke: “Soy muchas, ¿entendés?” (T7, 64). Esta concepción plural del yo tendrá, como veremos, consecuencias para la construcción identitaria de Tsvetáieva en tanto autora y mujer.

 Tsvetáieva se enamora de Pushkin y de algunos de sus personajes. Ya desde pequeña, desde antes de saber leer. Es un amor que le permitirá construir su figura autoral como *desde siempre*, como si hubiera estado ya *in nuce* en aquella niña sobre la que escribe de adulta y a la que atribuye la verdad de las emociones e interpretaciones originales (aun si equivocada en la letra).

 En una de las cartas a Rilke, a propósito de una crítica que recibe en Rusia (“Tsvetáieva todavía no halla consuelo por la muerte de Orfeo y otros absurdos semejantes”), Tsvetáieva afirma: “Qué tristeza: la eternamente verídica historia otra vez repetida del poeta y la muchedumbre… ¡cómo querría igualmente librarme de esto!” (T7, 59). El comentario no sólo es una alusión al poema de Pushkin “El poeta y la muchedumbre”, sino un motivo trabajado repetidamente en su propia obra. El amor por Pushkin comienza con su muerte. En la primera página de *Mi Pushkin*, Tsvetáieva abre fuego: “Lo primero que supe de Pushkin es esto: que lo mataron” (T5, 57). Con una frase que da la clave de lectura de todo el ensayo, Tsvetáieva recurre luego a lo más profundo del ser humano, su cuerpo, para fundar su identificación con Pushkin: “Con ese tiro a todos nos hirieron en la panza” (T5, 57). Y enseguida, borrando de un plumazo al zar y a Goncharova, señala “los actores eternos de la lírica pushkiniana: el poeta y el populacho. El populacho, esta vez en uniforme de caballería, mató al poeta” (T5, 57).

 Sin embargo, unas páginas más adelante, Tsvetáieva volverá a los zares para perfilar su propia figura en espejo con la de Pushkin. Así como Pedro, al adoptar al bisabuelo negro de Pushkin introduce en Rusia, de un plumazo, el antirracismo y el genio, Nicolás I, férreo censor, “fiero carnicero” (como lo llama en el poema “El poeta y el zar”) será culpable junto con D’Anthès de la muerte de Pushkin. Tsvetáieva le atribuye a Nicolás las palabras que dan título al ensayo: “Ahora no eres el Pushkin anterior, eres *mi* Pushkin” (T5, 62). *Mi Pushkin*, el Pushkin de Tsvetáieva, es entonces una disputa no sólo contra la muchedumbre, sino contra Nicolás y, por extensión, contra Stalin; es decir, una declaración política contra el poder. Tsvetáieva dirá claramente, en “Pushkin y Pugachov”, su postura poética frente a la revolución en general y el estalinismo en particular: “Sin pasión por el crimen no hay poeta. (Que esta pasión por el crimen vuelva al poeta hacia la *contra*-revolución es natural, ya que los mismos rebeldes abrazan el poder)” (T5, 509).

 En su repaso de la obra de Pushkin, Tsvetáieva aborda en su ensayo, entre otros textos, *Los gitanos* y *Eugenio Oneguin.* Llama la atención en su tratamiento de *Los gitanos* que el homicidio final[[7]](#footnote-7) sea interpretado como un crimen de amor. Más allá de que la palabra “femicidio” no existiera en la época, el asesinato está asociado en el original por un lado con las pasiones (el narrador) y por el otro con la imposibilidad de vivir en libertad que tiene el hombre civilizado educado bajo las leyes (el padre de Zemfira). La nodriza de Tsvetáieva interpreta el asesinato en el sentido tradicional de un “crimen pasional”, al punto de horrorizarse no tanto por el asesinato en sí, sino porque Alekko mató sin dar aviso, es decir, infringiendo un código pasional. Tsvetáieva, por su parte, parece no sacar una conclusión… El texto se interrumpe con las palabras de la nodriza y se retoma con una reflexión sobre el amor. “Amor” había sido la última palabra de la nodriza. “Muero amando” fueron las últimas palabras de Zemfira. Desplazándose así por una cadena de significantes, sin nexos lógicos, con yuxtaposición poética, Tsvetáieva nos da ahora imágenes del amor: el gato que desaparece para siempre, la institutriz que se va para no volver, el soldado que muere en la guerra, las muñecas que nunca más verá. El amor *es* la pérdida (T5, 68).

 Algo parecido sucede entre Oneguin y Tatiana. Tatiana ama porque sabe que él no puede amarla. Tatiana está condenada al desamor. Tatiana, abandonada como una estatua en el jardín, es “Una lección de valentía. Una lección de orgullo. Una lección de fidelidad. Una lección de destino. Una lección de soledad” (T5, 71). La consecuencia biográfica excede la “lección”. Tsvetáieva reconstruye la situación amorosa de su madre, casada con su padre, pero enamorada de otro. Reconstruye mentalmente un encuentro materno con su verdadero amor cuando ella tenía apenas un año y piensa que su progenitora debe haberla odiado por haberse interpuesto entre ellos (el abuelo la habría obligado a casarse con el padre biológico de Tsvetáieva). De modo que el paralelo madre/Tatiana, ambas casadas, pero enamoradas de otra persona, se constituye en la influencia decisiva sobre el hecho mismo de su vida: “de no haber existido la

Tatiana de Pushkin, no habría existido yo. Porque las mujeres leen *así* a los poetas” (T5, 72). La lectura de Pushkin es entonces no solo femenina, sino diríamos feminista. No importan ya los críticos ni el canon: es *su Pushkin*, el de una mujer, el que vale.

 El desenlace del ensayo, la escena final entre el mar de Liguria, frente a Génova, y “Al mar”, transcurre en el contexto de la muerte inminente de su madre, ya desahuciada por los médicos. El texto vuelve a teñirse de negro, hasta el azul del mar; pero no es ya el negro alegre del antirracismo que coloreaba las primeras páginas. La niña roba una postal de Nervi, Génova, a dónde iban, que le había llegado a la madre: “En el fondo del negro ataúd y la negra gruta del pupitre yo tenía guardado un tesoro. En el fondo del negro ataúd y la negra gruta del pupitre yo tenía guardado… el mar. Mi mar…” (T5, 87-88). Es evidente que la gruta, que aparece con posterioridad en la vida de Tsvetáieva, está implantada retrospectivamente en la memoria. Tenemos una adulta-niña, una nueva identidad biográfica formada al calor de la escritura. La afirmación de la niñez que hace Tsvetáieva es una afirmación modernista, proustiana, modeladora de adultos.

Tsvetáiva cita varios pasajes del poema “Al mar” de Pushkin. Detengámonos en estos dos versos que luego Tsvetáieva asociará de manera particular:

Прощай же, море! Не **забуду**…

y

И долго, долго слышать **буду**

Твой гул в вечерние часы…

Es decir, “¡Adiós, mar! No olvidaré…” y “Y mucho, mucho tiempo oiré / Tu rumor en los relojes de la noche…” Tras los últimos versos citados, Tsvetáieva agrega, entre paréntesis: (Не забуду – буду –), “(No olvidaré… seré…)”[[8]](#footnote-8). Otra afirmación de calibre proustiano. Por medio de esta cadena significante, la poeta crea ahora, a partir de la memoria, la suya, no la de Pushkin, una identidad nueva.

 “*Una* nueva identidad…”, pero múltiple, plural, como ya vimos. ¿Cómo fijarla? Si, para Deleuze y Guattari, “la sexualidad es la producción de mil sexos” (278), Tsvetáieva nos enseña que el amor es la producción de mil amores, muertes, significantes, nacionalidades, traducciones. Es la producción de un género abierto, fracturado, contradictorio, en línea con el que propone D. Haraway, más allá de toda esencia o categorías estables de raza, sexo o clase: “un modelo esperanzador de identidad política llamado ‘conciencia opositiva’” (Haraway, 2018).

 En efecto, la concepción trágica del amor, con su abstracción, maleabilidad, y reversibilidad, le permite a Tsvetáieva borrar las fronteras incluso de lo nacional. No sólo es negra como Pushkin, con lo que escapa de los moldes étnicos y raciales, también es poeta (no poetisa). Con este estatuto del amor-poesía, evita las fronteras geopolíticas: “Usted siempre me percibirá como rusa, mientras que yo a usted como un fenómeno puramente humano (divino). En ello radica la complejidad de nuestra nación demasiado original: todo lo que en nosotros es nuestro Yo, los europeos lo consideran ‘ruso’” (T7, 56). Lo que aplica para los rusos también aplica, por supuesto, para ella misma: “No soy un poeta ruso y siempre dudo cuando así me consideran y llaman” (T7, 66). Lo que no impide al amor revertir la extranjería del poeta:

Cuando te digo, Rainer, que soy tu Rusia, sólo te digo (otra vez) que te amo. El amor vive de excepciones, separaciones, extrañamientos. Vive en las palabras y muere en los actos. Querer ser tu Rusia en la realidad… ¡soy demasiado inteligente para eso! Un giro lingüístico. Un giro de amor (T7, 72).

 El desplazamiento metonímico que vimos, el avance del texto por asociación de significantes, no es, por último, más que traducción, pura traducción. La extranjería del poeta es la de su lengua: “La poesía es ya una traducción de la lengua materna a una extranjera” (T7, 66). El amor abstracto que busca un encuentro real es “una traducción del Siempre al Ahora” (T7, 63). Y la carne, el cuerpo, se “superan” también por un proceso de traducción: “Siempre traduje el cuerpo al alma” (T7, 69). La traducción, podemos pensar, es el proceso de transformación que crea significantes meta a partir de significantes fuente. En el arte, a diferencia de la traducción lingüística propiamente dicha, el código meta no necesariamente preexiste al acto de traducción. Al contrario, si no es inventado, es siempre reelaborado (incluso, en menor medida, en los casos epigonales). El concepto de original desaparece, si no es para señalar el producto, siempre original, de la traducción.

En conclusión, el ensamblaje identitario de Tsvetáieva es subversivo: deconstruye todas las identidades estancas de lo nacional y de la mujer, con lo que reacciona incluso contra los mitos románticos del amor y de la nacionalidad. En el marco de su época, Tsvetáieva construye una tercera opción (ni mujer nueva racional ni mujer tradicional). Se erige así en poeta-mujer sin caer en la imitación del hombre ni renunciar a una herencia de afecto-emoción que, en última instancia, aspira a superar la barrera de los géneros.

**Bibliografía**

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Haraway, D. (2018) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX.* Mar del Plata: Letra sudaca. Recuperado de <https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf> Trad. de M. Talens.

Heller, L (1992) “À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité” En *Revue des études slaves, tome 64, fascicule 4*, pp. 583-602. Recuperado de <https://doi.org/10.3406/slave.1992.6075>

Rosenthal, Ch. (1996) “Carving out a career: women prose writers, 1885-1917”. En Marsh, R. (ed) *Gender and Russian Literature.* Cambridge: CUP.

Анненский, Ин. (2002) “О современном лиризме”. En Н. А. Богомолов(Сост., вступ. статья, преамбулы и примечания), *Критика русского символизма. В 2 т. Т. II..*М.: Издательство Олимп, Издательство АСТ. С. 333-359. [Ánnenski, In. (2002) “Sobre el lirismo moderno”. En N. A. Bogomólov (ed., intr.., artículo y notas), *Crítica del simbolismo ruso.* Moscú: Olimp y AST]. Recuperado de <http://annensky.lib.ru/publ/lirizm-3.htm>

Коллонтай, A. (1919) “Новая женщина”. En *Новая мораль и рабочий класс.* Москва: Издательство Всероссийского Центрального Исполнительного Кометета Советов Р., К. и К. Депутатов. [Kolontái, A. (1919) “La mujer nueva”. En *La nueva moral y la clase obrera*. Moscú: Editorial del Comité ejecutivo central de los Consejos de toda Rusia, Diputados R., K. y K ]. Recuperado de: <http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=46613790>

Осиповсич, Т. (1993) “Коммунизм, феминизм, освобождение женщин и Александра Коллонтай”. En *Федераьный Образавательный Портал ЭСМ*. [Osipóvich, T. (1993) “Comunismo, feminismo, liberación femenina y Alejandra Kolontái. En *Portal Federal Educativo ESM*]. <http://ecsocman.hs.ru/data/385/935/1217/018ons1-93_-_0174-186.pdf>

Цветаева, М. (1994) *Собрание сочинений в семи томах*. Москва: Эллис Лак. [Tsvetáieva, М. (1994) *Obras completas en 7 tomos*].

Шашкина, Г. (2017) “Новые люди Зинаиды Гиппиус: в полемику с Николаем Чернышевским”. En *Prezglad rusycystyczny, nr. 4.* []. Recuperado de <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-0137-298X-year-2017-issue-4-article-6259/c/6259-4386.pdf>

1. Cf. Rosenthal,Ch. (1996) para un análisis detallado de sus perfiles. [↑](#footnote-ref-1)
2. Por haber apoyado en 1921 la oposición obrera, una corriente sindicalista del Partido Comunista que buscaba transferir el poder a los sindicatos. [↑](#footnote-ref-2)
3. “Sus personajes abandonan la mediocridad inventando actitudes amorosas inusuales”. [↑](#footnote-ref-3)
4. “La mujer moderna siente en el matrimonio su prisión incluso si faltan las ataduras formales y exteriores. La psicología del “viejo” hombre, que aún vive en nosotros, crea nudos morales que por su firmeza no van a la zaga de las cadenas exteriores” (Коллонтай: 22). [↑](#footnote-ref-4)
5. “Pasada la edad de 18 años, toda mujer soltera será declarada propiedad del Estado [...] Debe registrarse en la ‘Oficina del amor libre’ del comisariado de asuntos sociales. Después de registrase, elegirá su esposo concubino entre los hombres de 19-50 años [...] Las personas interesadas pueden hacer su elección una vez por mes. [...] En interés del Estado, los hombres entre 19 y 50 años tienen el derecho de elegir a las mujeres registradas en la oficina, incluso sin el acuerdo de éstas. Los niños que resulten de las relaciones serán propiedad de la república”. [↑](#footnote-ref-5)
6. “¿Me contradigo a mí mismo? / Muy bien entonces, me contradigo a mí mismo, / (Soy enorme, contengo multitudes)”. [↑](#footnote-ref-6)
7. Alekko, el protagonista, escapa de las leyes de la ciudad y se queda a vivir con Zemfira, una gitana, en su campamento. Una noche la encuentra con un amante en el cementerio y acuchilla a ambos. [↑](#footnote-ref-7)
8. Juego de palabras en el que la segunda, буду /budu/ funciona en el verso como auxiliar de futuro de “oír” y en el paréntesis de la autora como verbo pleno: “seré”. [↑](#footnote-ref-8)