

1977), *Elegías romanas* (Nueva York, 1982), *Nuevas estancias a Augusta* (Ann Arbor, 1983), *To Urania* (Ann Arbor, 1987), y *Paisaje con inundación* (Dana Point, 1996). Asimismo emprendería una carrera docente y una obra ensayística escrita con una prosa casi hablada e inquietantemente lúcida. Antes de morir, en 1996, pidió que sus cenizas descansaran en Venecia.

Permítasenos el silogismo: Venecia es un poema. Venecia se inunda. Luego, el poema es anfibio. O lo que es lo mismo: la poesía viaja en góndola. Pero la poesía de Joseph Brodsky no viaja en góndola. Su medio de transporte se acerca más al transiberiano, al metro de Moscú, o a los aviones de *PanAm*. Incluso habría que preguntarse si viaja o más bien se aquie-ta, se afonda. Para seguir con las metáforas acuáticas: sus poemas no son el cardumen ágil y sorpresivo sino que se expanden y suspenden como el placton. Con esto quiero decir que Brodsky privilegia los espacios al movimiento, y confía más en la capacidad de articulación de los objetos y en el mapa matérico que conforman, que en la capacidad de comunicación humana: «Los asientos de vuestro comedor y la vía láctea/ están relacionados de modo más estrecho/ que los efectos y las causas/ más que vosotros mismos/ con vuestros familiares». Los objetos responden sólo a una lógica imaginaria de tipo espacial, mientras que los seres humanos respondemos a un intercambio de máscaras y afectos temporales. El profundo mutismo de los objetos nos obliga a elaborar sus biografías, y dependemos de ellos como ellos de nosotros. Allí, en el azar de sus ubicaciones y de su utilidad, los objetos son fieles compañeros. Aún más: su sola existencia determina nuestros límites y son ellos los más inmediatos referentes de lo que llamamos mundo. Brodsky está muy consciente de esto y llega a conformar su mundo con todo tipo de objetos, incluidas las latas de carne de conserva marca *Swift* que repartieron durante la segunda guerra mundial a los habitantes de Leningrado.

En su famosa «Gran elegía a John Donne», Brodsky sitúa al poeta inglés en medio de un universo de objetos y circunstancias cuya enumeración resulta tanto excesiva como sobrecogedora. Al morir John Donne muere el mundo que lo rodea, parece decirnos Brodsky. Como si se tratase del tesoro con que enterraban a los antiguos faraones, John Donne se lleva consigo todo y llena de vacío los lugares que le pertenecen. El dormir (suerte de metafísica del cadáver) sumerge al poeta inglés en una ausencia ambigua. «John Donne se ha dormido, como todo el lugar». Se ha dormido todo, sí «pero aún algún verso/ espera al final y muestra con dientes picados/ que el cantor se debe sólo al amor terreno,/ y que el amor del alma no es más que carne de Abad». Indudable guiño al pastor protestante y genial poeta metafísico que fue John Donne.

Quizás Brodsky vea en Venecia un correlato de San Petersburgo y el río Neva resucite en el Gran Canal veneciano gracias a su imaginario nostálgico. Pero la nostalgia de Brodsky no es –contrario a lo que pueda esperarse– patética ni oportunista. Siendo una víctima de la intolerancia doctrinaria soviética, acusado de «parasitismo social» («No trabaja, sólo escribe poemas», argumentó el tribunal), condenado a cinco años de trabajos forzados y desterrado para no regresar jamás, Brodsky, no utiliza, sin embargo, esto como alimento de su trabajo y se niega a construir su vida y su obra desde esa herida. Al renunciar a la victimización, Brodsky revela una identidad ética poco común. Por un lado renuncia a los réditos inmediatos que garantizaría dicha victimización en plena guerra fría, y por otro lado se entrega al ejercicio de la poesía con plena libertad, sin las sujeciones de la víctima y con una desconcertante escala moral donde no existen los vencedores ni los vencidos, los tiranos ni las víctimas. En su poema «El busto de Tiberio», Brodsky llega a preguntarle al César tirano: «¿Quiénes somos nosotros para ser tus jueces?», y antes había dicho: «lo mejor es/ no tener nada que ver con la verdad». Desde esta posición aparentemente indolente, Brodsky practica, no un vaporoso nihilismo ultramoderno, sino una impasibilidad que apunta básicamente hacia sí mismo, hacia una «vergüenza» del ser, hacia la conciencia de nuestro verdadero tamaño y, por consiguiente, a la construcción de la humildad y el agradecimiento como virtudes irremplazables: «No importa/ que hayas cometido un crimen o seas inocente;/ la ley, a fin de cuentas, es como un tributo». En una carta abierta a Václav Hável, publicada en 1993, Brodsky le dice al entonces flamante presidente de Chequia: «Quizás ya sea hora de que borremos el término ‘comunismo’ de la realidad humana de la Europa del Este, para que de este modo esa realidad pueda verse como lo que realmente es: un espejo». Al renunciar a la imagen de la víctima, Brodsky renuncia también a la imagen del verdugo. Y no porque el verdugo y la víctima no existan, claro que existen y existieron, sino porque ambos, inevitablemente enlazados, conforman y practican una misma pesadilla. Y la idea es despertar de la pesadilla.

Pero la humildad de Brodsky no sólo es una estrategia ética que llega a confundirse con una postura política, sino también el lugar de algo característico de su discurso: el humor. Un humor, pese a lo que pueda esperarse, benevolente. No la ironía ácida o el sarcasmo inteligentísimo. Brodsky se decanta más por una desestabilización «amable», sin envenenamiento ni zancadillas. Quizás su blanco más apetecible sea la solemnidad. La solemnidad entendida no sólo como el arte de los poderosos (o de los que pretenden serlo) sino también, y sobre todo, como caricatura estética. El arte es para Brodsky (y lo repite siempre que puede en sus ensayos) la alterna-