

WISŁAWA SZYMBORSKA: BREVE CRÍTICA DE LA CRÍTICA O
DE UNA POETA EN FUGA DE LA INTERPRETACIÓN

MANUELA EUSSE RUIZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, AGOSTO, 2011

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Juan Felipe Robledo

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A Wisława Szymborska,
como muestra de gratitud,
porque su corazón entendió al nuestro.*

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

A mi mamá, por su infinita paciencia, por su apoyo, por creer en mí a pesar de todo. A mi papá, por acompañarme siempre, aún en el silencio.

A Sebastián, por su paciencia y sus oídos, por su respeto, por saber no presionar. Por su amor.

A mis amigas adoradas, Amanda, Mariana, Pilar y Lina, por su compañía en estos eternos años de universidad, por preocuparse, por hacerme barra.

A Sergio Salgado, que me regaló el primer libro de Szymborska y me dio información e ideas incontables para esta tesis. Por su amistad, su cariño y su compañía.

A mi abuelita, mi tita, por insistir a sus hijas y nietas en estudiar, ser independientes y libres.

A mi enorme familia, por todo su amor, su compañía, su tolerancia, su respeto por los sueños personales y las diferencias.

A Esperanza Ortiz, por ayudarme con su conocimiento y su cariño a salir adelante y ser alguien de nuevo capaz.

A mi director, Juan Felipe Robledo, porque me hizo ver que entregar la tesis era algo posible.

A Liliana Ramírez y Javier González Luna, que con sus enseñanzas me ayudaron a ser más libre y feliz, por mostrarnos que los libros no se cierran al mundo cuando se pone punto final.

A los mejores amigos que he tenido, Máximo Scofield y Tristán.

A todos los amigos, profesores y personas que me ayudaron y contribuyeron a que, ¡finalmente! esta tesis viera la luz, muchas gracias.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
Nota biográfica	7
Un poco de contexto histórico	10
PANORAMA LITERARIO	16
Palabras preliminares	21
PRIMER CAPÍTULO	27
AUSTERIDAD Y LITERATURA	27
1. ¿Cómo justificar un estilo <i>austero hoy</i> ?	28
1.1. Wisława Szymborska, poeta de la conciencia del ser	28
1.2. La gran dama de la lírica. Wisława Szymborska	33
1.3 Otros aportes sobre el tema	40
2. Dificultades en las lecturas de los críticos	42
SEGUNDO CAPÍTULO	49
LITERATURAS MODERNAS, EXPECTATIVAS CLÁSICAS.....	49
1. ¿Qué es la literatura?	50
1.1. El movimiento pendular de la literatura	50
1.2. Escritura clásica y escrituras modernas	54
2. La literatura moderna y la amenaza de las Bellas Letras.....	57
2.1. La literatura moderna y la <i>forma</i> como valor principal	57
2.2 La amenaza de las <i>Bellas Letras</i>	58
TERCER CAPÍTULO.....	63
AUSTERIDAD Y DESCONCIERTO	63
1. Austeridad estilística	64
1.1. Narratividad	64
1.2. Poetizando lo cotidiano	69
1.3. Perspectivas, comparaciones, versiones	76
2. Austeridad: la frase y el significado	89
2.1. La frase en la poesía de Szymborska.....	89
2.2. Los signos de la literatura en Szymborska y la huida de la interpretación	91
ALGUNAS CONCLUSIONES	97
APÉNDICE.....	100
BIBLIOGRAFÍA	109

INTRODUCCIÓN

NOTA BIOGRÁFICA

Wisława Szymborska nació cerca de Poznań¹, en el oeste de Polonia, el 2 de julio de 1923. Es considerada una de las más grandes poetas polacas contemporáneas y de hecho fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura, en 1996.

Hija de Wincenty Szymborski y Anna de Rottermund, Wisława vivió hasta 1931 en las cercanías de Poznań (al parecer en Kornik, donde su padre fue el administrador de los bienes de la familia más rica de la localidad), posteriormente se trasladó con su familia a Cracovia, donde fue al colegio. Durante la Segunda Guerra Mundial, los alemanes prohibían a los niños polacos ir a la escuela, por lo que Szymborska tuvo que asistir a los cursos clandestinos que se impartían en ciertas escuelas polacas.

Después de la guerra estudió sociología y literatura polaca en la Universidad Jagiellónica, en Cracovia. De 1953 a 1971 trabajó en el semanario literario *Życie Literackie*, como editora literaria y columnista.

Antes de ganar el premio Nobel, Szymborska fue galardonada con el prestigioso premio Goethe, en 1991. Posteriormente recibió el premio Herder, en 1995 y el premio del PEN Club de Polonia en 1996, poco antes de recibir el Nobel.

Su primer poema fue publicado en marzo de 1945 en un diario polaco. La guerra aún no había terminado, y estas fueron sus palabras:

¹ Respecto de este dato hay alguna controversia, así la describe Małgorzata Baranowska: “*Desde hace mucho tiempo perdura una disputa encarnizada entre Bnin y Kornik, localidades situadas cerca de Poznań, en la Gran Polonia. Ambas ciudades mantienen ser el lugar de nacimiento de la magnífica poetisa Wisława Szymborska. Ella misma tampoco facilita las cosas, aunque en su partida de nacimiento consta Bnin, ella, siguiendo la tradición familiar, mantiene obstinadamente que fue en Kornik. Y como no tiene intención de cambiar sus recuerdos, no soluciona el conflicto.*” (Baranowska 17)

BUSCO LA PALABRA

Quiero definirlos en una sola palabra:

¿cómo son?

Tomo las palabras corrientes, robo de los diccionarios,

mido, sopeso e investigo-

Ninguna

responde.

La más valiente –cobarde,

La más desdeñosa –aún santa,

La más cruel –demasiado misericordiosa,

La más odiosa –poco porfiada.

Esta palabra debe ser como un volcán,

Que pegue, arrastre y derribe,

Como la temerosa ira de Dios,

Como el hervor del odio.

Quiero que esta una sola palabra

Esté impregnada de sangre,

Que, como los muros del calabozo,

Encierre en sí cada tumba colectiva.

Que describa precisa y claramente

Quiénes eran –todo lo que pasó.

Porque lo que oigo,

Lo que se escribe,

Resulta poco,

Siempre poco.

Nuestra habla es endeble,
 Sus sonidos de pronto –pobres.
 Con empeño busco ideas,
 Busco esta palabra-
 Y no la encuentro.
 No la encuentro.²

Szyborska ha publicado estos poemarios, entre otras diversas antologías en varios idiomas:

Dlatego żyjemy (Por eso vivimos), 1952

Pytania zadawane sobie (Preguntas dirigidas a mí misma), 1954

Wołanie do Yeti (Llamada al Yeti), 1957

Sól (Sal), 1962

Sto Pociach (El de los cien conceptos chiflados), 1967

Wszelki wypadek (Todo caso), 1972

Wielka liczba (El gran número), 1976

Ludzie na moście (Gente sobre el puente), 1986

Koniec i początek (Fin y principio), 1993

Widok z ziarnkiem piasku (View with a Grain of Sand), 1996

Sto wierszy - sto pociach (100 Poems - 100 Happinesses), 1997

Chwila (Instante), 2002

Dwukropek (Dos puntos), 2004

Tutaj (Aquí), 2009

² Traducción de Bogdan Piotrowski.

UN POCO DE CONTEXTO HISTÓRICO

Un país o un estado deben durar más que un individuo. Esto nos parece en todo caso conforme al orden de las cosas. En nuestros días, sin embargo, se encuentran por todas partes los sobrevivientes de diversas Atlántidas. Con el tiempo, sus comarcas de origen se transforman, en sus espíritus, y la imagen se vuelve inverificable. Así zozobró Polonia entre las dos guerras. En su lugar, apareció en los mapas un estado del mismo nombre, pero con otras fronteras, y que realiza, por una ironía del destino, el sueño de los nacionalistas, pues no contiene casi ninguna minoría. El fuego consumió las viejas sinagogas, y los pies de los paseantes, en los bulevares, pisan fragmentos de losas grabadas con letras hebraicas, vestigios de los cementerios desaparecidos.

Czesław Miłosz, *Otra Europa*

El Partido no permitirá –y lo repito-, no permitirá que nadie embote o debilite la fortaleza de su efectividad. En cuestiones de arte, el Comité Central reclamará de todos –los de mayor mérito y renombre al igual que los jóvenes artistas en germinación- la más completa e indesviable adherencia a la línea del Partido.

Nikita Krushchov, *Discurso ante el Comité Central del Partido Comunista de la URSS*, 8 de marzo de 1963

Las fronteras de Polonia fueron, por mucho tiempo, tan móviles como rápidos eran sus vecinos para lanzarse sobre su cadáver, para usar otra imagen del gran poeta lituano –y no polaco, como suele pensarse, aunque la lengua de su poesía y su cultura fueran polacas-, Czesław Miłosz. Esto pese a que las fronteras correspondientes a la Polonia posterior a 1945, coinciden, sin mucha diferencia, con las que delimitó un remoto soberano polaco, el mismo que llevó a su pueblo a incorporarse al cristianismo romano, en el siglo X. Una razón del atractivo que representó Polonia a lo largo de su historia es su ubicación estratégica en el centro de Europa, entre las actuales Alemania y Rusia.

El primer reparto de territorios polacos entre Rusia, Prusia y Austria fue en 1772. En 1795 otro reparto entre las mismas potencias borró a Polonia del mapa y situó a Varsovia en Prusia y a Cracovia en Austria. Entre 1815 y 1915 la historia del país consistió básicamente en una lucha contra el zar ruso, hasta que en 1915 ocurrió la ocupación alemana y austro-húngara.

El fin de la Primera Guerra Mundial en 1918 trajo la independencia para Polonia, por primera vez en siglos. El mismo año se fundó el partido comunista en el país.

En 1919 se firmó el Tratado de Versalles, con el que se definieron las fronteras de esta Polonia independiente, que no serían respetadas por mucho más tiempo. Efectivamente, el 1° de septiembre de 1939 la Alemania de Hitler invadió Polonia, a pesar del tratado de no agresión firmado entre los dos países en el año 34, y en razón, ante todo, de la negativa de Polonia a permitir la construcción de una línea férrea y una carretera a través del Corredor Polaco³. Este acontecimiento dio comienzo a la Segunda Guerra Mundial, cuando Francia y Gran Bretaña entraron a defender a Polonia, respetando la alianza que habían firmado tiempo antes, ante el temor inspirado por la amenaza doble de Alemania y Rusia. Valga anotar que la invasión soviética a Polonia sucedió nada más por 16 días a la invasión alemana, y que, solamente doce días después, el país germano y la URSS, la repartieron entre sí, instaurando una supuesta “Frontera de la Paz”.

Lo que ocurrió durante la ocupación alemana de Polonia es casi indecible. La ocupación de Varsovia resultó en la destrucción del 80% de la ciudad y la obsesión por germanizar totalmente la cultura polaca, pretendiendo aniquilarla, así como la expropiación, no fue nada al lado de las deportaciones masivas a los campos de concentración. En total se estima que murieron nueve millones de polacos, de los cuales al menos tres millones eran judíos. Así describe Miłosz la situación que se vivió en Varsovia:

Los cuatro años que pasé en Varsovia no escaparon a la regla general, y cada día vivido me pareció como un don inesperado. Cuando llegué, estaban rodeando de muros un tercio de la ciudad en la que se alojó a la población

³ El Corredor Polaco fue un territorio mediante el cual, con el Tratado de Versalles, se le dio vía hacia el mar Báltico a Polonia, y que aisló lo que en ese momento era Prusia Oriental del resto de Alemania.

judía: el ghetto. Las puertas aún no estaban cerradas y podíamos ir a visitar a nuestros amigos. Para repeler a los visitantes arios, se había colgado un cartel a la entrada: “Judíos, piojos, tifus”. Si la gente encerrada dentro esperaba la muerte –por hambre, balas y luego, por algo impreciso que se concreto en las cámaras de gas-, los de afuera, amenazados por las mismas redadas que caían sobre Auschwitz e incapacitados para ganarse la vida de una manera normal, se sabían igualmente comprometidos en una carrera contra el tiempo. La existencia, como para los hombres primitivos, dependía de nuevo de las estaciones. La peor era el otoño, en el que había que procurarse patatas y carbón para un largo invierno sin esperanza. Con la primavera, por el contrario, volvían los sueños de una rápida derrota de Alemania. (Milosz 268)

Por lo demás, en la cuenca del Vístula se instauró el Gobierno General, que consistía en un sistema de gobierno de los territorios polacos sometidos a Alemania. Todo tipo de atrocidades se cometieron en el G.G., pero básicamente todo empezó con la categorización de la población en judíos y polacos. Los judíos, considerados no-arios y por lo tanto una raza inferior, fueron destinados al exterminio, en tanto que los polacos, arios, pero eslavos y por lo tanto, considerados pueblo inferior, fueron destinados a una parcial exterminación y a ser mano de obra en los trabajos más duros.

La tragedia continuó su ascenso de tal modo hasta que el 1° de agosto de 1944 se dio el Alzamiento de Varsovia. Los siguientes meses fueron de intensa lucha entre polacos y alemanes por el control de la ciudad, las tropas soviéticas negando el apoyo a Polonia. Finalmente, en enero de 1945 el ejército rojo entró a Varsovia y tomó el poder, dando inicio a una etapa totalmente nueva y trágica de otro modo.

En el año 47 se celebraron unas elecciones en Polonia y el triunfo fue arrollador a favor de los comunistas. Polonia se vio así bajo el poder de la URSS, coincidiendo trágicamente con la peor época de Stalin, que durante sus últimos años, poseído por una paranoia desproporcionada, se concentró en extremar medidas de control y espionaje, tanto en su ámbito más cercano, como en las políticas de Estado. Este tiempo trajo a los habitantes de la Unión Soviética nuevas “purgas” -que podían consistir en años de cárcel o trabajos forzados, o hasta la muerte- y un antisemitismo disimulado, pero activo.

El clímax del terror llegaría en 1953, cuando la Guerra Fría entre Oriente y Occidente se encontró en su estado más crítico y se sospechaba que en cualquier momento podía estallar una nueva guerra, tanto o más cruenta que las dos grandes guerras de las que apenas seguía recuperándose el viejo continente. Algunos hechos claves, sin embargo, dieron a la historia

un curso diferente al que se esperaba. En Estados Unidos, Truman fue reemplazado en la presidencia por Eisenhower. El poder así pasó a manos de los republicanos que, menos interesados que los demócratas por los problemas que aquejaban a Europa, llevaron a bajar los niveles de intervención estadounidense en ella. Más importante todavía, el año 53 vio llegar la muerte de Stalin en marzo, justo en el momento en que el equilibrio de poderes entre el este y el oeste comenzaba por fin a surgir, liberando un poco la tensión de la rivalidad y de la competencia de los rusos frente a la potencia norteamericana. A esto contribuyó también el anuncio, por parte de los soviéticos, del perfeccionamiento de la bomba de hidrógeno en su territorio. Más que una amenaza, el anuncio era una declaración de su poder y alcance, que dejaba en claro quién era quien en el plano mundial.

Todos estos factores, aunados al fin de la Guerra de Corea, en julio de 1953, significaron una baja en las tensiones de la Guerra Fría y el repliegue de la amenaza de guerra nuclear entre las dos potencias del momento, E.U. y la URSS, junto a sus respectivos aliados. Una caída en la intensidad del rigor del régimen soviético dio un respiro a los habitantes de los países sometidos a Rusia. Poco a poco las purgas por muerte cesaron y el antisemitismo que había empezado a repuntar en los últimos años de Stalin, y gracias a él mismo, terminó. La libertad de expresión se vio afectada positivamente; también y paulatinamente las prácticas típicamente stalinistas fueron cesando. En 1955 incluso se firmó un pacto de mutua protección entre los países del este de Europa, cuyas cláusulas eran menos humillantes para los países centroeuropeos, a pesar de que a la cabeza permanecía Rusia. Se trata del Pacto de Varsovia.

Ahora bien, la desestalinización más radical sobrevino cuando, el 25 de febrero de 1956, durante el XX Congreso del Partido Comunista de la URSS, el entonces líder del Partido, Nikita Khrushchev, sorprendió al mundo comunista con sus declaraciones. Khrushchev realizaría en este día la primera denuncia pública y oficial, detalladamente expuesta, de los crímenes de la era de Stalin. Se sabe, sin embargo, que se trató en este caso de una jugada estratégica, para ganar autoridad entre un pueblo que empezaba a resentir la brutal represión del dictador muerto. Sea como sea, las revelaciones cayeron en terreno fértil y brotes de esperanza empezaron a surgir aquí y allá, motivados también por la desestalinización, que

continuó dando mayor apertura a la libertad de expresión y al intercambio cultural con occidente.

Así fue como, ese mismo año, surgió lo que ahora se conoce como El Octubre Polaco. Desde el verano se habían presentado algunas protestas de trabajadores, varios líderes estalinistas fueron forzados a dejar sus puestos. Pronto se formó una protesta nacional por la posibilidad de realizar unas elecciones polacas, aún dentro de los lineamientos comunistas, pero esperando elegir un líder que no fuera impuesto por Moscú. El movimiento se formó en torno a la figura de un líder comunista polaco, Władisław Gomułka, que había pasado tiempo en la cárcel y era considerado un sobreviviente de las purgas estalinistas.

En principio, los rusos reaccionaron alarmados. Una delegación con los líderes soviéticos más importantes, encabezados por Khrushchev, partió hacia Varsovia, acompañada de varias tropas del Ejército Rojo. La delegación presionó, amenazante, a Gomułka y a los líderes del movimiento polaco, que no obstante resistieron la presión, hasta finalmente llevar a cabo unas elecciones para votar por un polaco como Primer Secretario del Partido. Esto consagró definitivamente a Gomułka como líder en Polonia y nuevas oleadas de esperanza sobrevinieron entre los polacos. El año 1956 fue crucial en la historia de la Polonia comunista, y también lo fue entre sus artistas, intelectuales y escritores, que ya desde la muerte de Stalin se resistían cada vez más a ser confinados dentro de lineamientos ideológicos impuestos y formaban un clima de vitalidad literaria, gracias a los intercambios culturales que se habían empezado a posibilitar con Occidente.

En este panorama, Szymborska no se quedó atrás. Luego de una breve carrera poética influida en buena medida, y de manera sincera, por el realismo socialista y por la ideología comunista, su poesía dio un giro radical con la publicación, en 1957, de su poemario *Llamada al Yeti*. Lo que más se aprecia de su poesía surgió a partir de este momento, con mayor madurez, independencia y reflexividad.

No obstante, hasta 1989, cuando las Repúblicas Soviéticas declararon su independencia virtual, la constante en la Unión Soviética, incluyendo a Polonia, fue el movimiento oscilatorio entre tiempos de mayor libertad y flexibilidad, y tiempos de rigor que recordaban los de Stalin. Gomułka, contra todo pronóstico, resultó ser un comunista juicioso. Bastaron

un par de años para que parte del terreno ganado al rigor soviético de antaño, fuera poco a poco recobrado por las políticas rígidas. Sin embargo, lo que sí es cierto es que Polonia nunca volvió a ser como el resto de las Repúblicas Soviéticas; sufrió desde entonces menos restricción a la libertad de expresión y tuvo mayor contacto cultural con Occidente. Por otro lado, la disidencia que empezó a cobrar fuerza en Rusia tuvo sus mayores ecos en Polonia. En 1979, recién nombrado Papa, el polaco Karol Wojtyła, más conocido como Juan Pablo II, visitó su país natal, siendo recibido por muchedumbres conmovidas y fervorosas. La escena dejó claro, no sólo dónde estaban las lealtades del devoto pueblo polaco, sino también, dónde estaban sus mayores aliados. La fuerza del catolicismo marcó una gran diferencia entre Polonia y el resto de Repúblicas Soviéticas en muchos sentidos.

En 1964, tras una conspiración para sacar del poder a Khrushchev, Leonid Brezhnev se convierte en el nuevo dirigente del Partido en Moscú, y pronto en Jefe de Estado. La oscilación entre rigor y flexibilidad, se resolvió en los años siguientes por el primero. Brezhnev echó para atrás varias de las reformas realizadas por Khrushchev y estableció una política de “estabilidad”, que en realidad trataba de aminorar el paso de la desestalinización y de los cambios en general que se habían producido en la URSS tras la muerte de Stalin. La invasión en Checoslovaquia terminó de dejar en claro la posición del nuevo gabinete en Moscú, tras la famosa Primavera de Praga, en el 68. Con la llegada de Alexander Dubček a la jefatura del partido en Checoslovaquia, varios cambios importantes empezaron a prepararse, Dubček comenzó a hablar de la “cara humana del socialismo”, de democratización y de apertura política para la participación de grupos diferentes al Partido Comunista. Al principio hubo dudas en Moscú respecto de si contener o no a Dubček, que por otro lado se mostraba fiel a la URSS y se mantenía firme en el Pacto de Varsovia, sin embargo, finalmente decidieron convocar a las tropas del mismo e invadir el país. Una famosa escena de *La insoportable levedad del ser* narra la terrorífica entrada de los tanques rusos en Praga. Finalmente los líderes checos fueron regresados al poder, pero sólo a condición de que las cosas en Checoeslovaquia retornaran “a la normalidad”.

El gobierno de Brezhnev llegó hasta su muerte en noviembre de 1982. Luego de esto se sucedieron un par de figuras de transición, hasta que finalmente, en 1985 fue nombrado Presidente del Partido, Mijaíl Gorbachov, con quien llegaría el fin de la Guerra Fría. Las

políticas de Gorbachov se fundaron en dos pilares principales: la *glasnot* y la *perestroika*. La primera hacía referencia a la apertura de la información al público en general, es decir, básicamente, a que los medios de comunicación informaran con fidelidad y veracidad. La *perestroika* sería la “reconstrucción” del sistema político, por uno claramente más democrático, desplazando el poder del Partido Comunista al Gobierno Federal y las Repúblicas. El gobierno siempre había sido un títere controlado desde el Partido, hay que tener en cuenta.

Teniendo en cuenta que Gorbachov fue el ganador del Premio Nobel de Paz en 1990 y que se considera que el fin de la Guerra Fría llegó con su gobierno, es factible decir que fue éste el momento en que las tensiones entre Occidente y Oriente cedieron y numerosos cambios en el sistema político sobrevinieron a los países del este de Europa. Entre ellos, ya lo habíamos mencionado, la independencia de las que antes fueron las Repúblicas Soviéticas satélites de Rusia, en 1989.

En el 90 se celebraron elecciones en Polonia y el ganador fue el Premio Nobel de paz de 1983, Lech Wałęsa, cofundador, en 1980, de *Solidarność* (Solidaridad), el primer sindicato independiente de las Repúblicas Soviéticas. Wałęsa fue presidente desde 1990 hasta 1995. Desde entonces Polonia ha gozado de una relativa tranquilidad política y ha tenido un gobierno democrático más afín a los de Europa occidental, con una economía capitalista, como las de ésta. Su entrada en la Unión Europea se dio en 2004.

PANORAMA LITERARIO

En su discurso de recepción del Nobel, Szymborska menciona los nombres de tres personalidades históricas. Sólo tres, pero tres muy diferentes entre sí y muy representativas

de las inclinaciones y los intereses intelectuales de la poeta. El primero es el también Premio Nobel de literatura (de 1987), Joseph Brodsky, poeta ruso, exiliado en Estados Unidos.

Brodsky (1940 – 1996) es uno de los poetas fundamentales para Szymborska, algo notable teniendo en cuenta que era menor que ella por diecisiete años. La polaca ha señalado en más de una ocasión la afinidad que presiente entre ambos, y que es evidente en algunas líneas del poeta ruso, como éstas, que exaltan la sensibilidad que es capaz de atender a los detalles y a las “cosas pequeñas”:

me gustaría inculcar en ustedes la afinidad con las cosas pequeñas —semillas y plantas, granos de arena o mosquitos—, pequeñas pero numerosas. Cité estos dos versos porque me gustan, porque me reconozco en ellos y, si a ello vamos, en cualquier organismo vivo que debe ser limpiado de la superficie disponible. “Recuérdame, susurra el polvo”⁴

Por vía indirecta, a través de las propias lecturas del poeta ruso —y con toda probabilidad, por vía directa, mediante sus propias lecturas— Szymborska bebe de la fuente rusa del Acmeísmo, especialmente el representado por la poesía de Anna Ajmátova y Ossip Mandelstam. El Acmeísmo fue un movimiento literario surgido en Rusia a comienzos del siglo XX, se considera que fue una reacción al simbolismo y data más precisamente del año 1912, año en que fue publicado el poema de Ossip Mandelstam que obraría como manifiesto del movimiento. Otro de los más importantes representantes del acmeísmo es Nikólai Gumiliov.

Ajmátova y Mandelstam son dos de los escritores con los que Brodsky afirma sentirse en deuda⁵. Sin embargo, no son los únicos que merecieron especial mención en su discurso de recepción del Nobel; también la rusa Marina Tsvietáieva hace parte de este grupo, así como los anglosajones Robert Frost y Wydan Auden. Es preciso resaltar la importancia de Tsvietáieva, por su papel esencial dentro de las literaturas eslavas del siglo XX.

Pero, retomando la cuestión de los nombres citados por Szymborska en su famoso discurso, el siguiente es el de su compatriota, Maria Sklodowska-Curie, a quien la poeta admira por su espíritu inquieto y curioso. Es diciente que se trate en este caso de una persona de ciencia,

⁴ De El Malpensante.

⁵ En discurso por recibimiento del premio Nobel, *Pan y vino*.

otro ámbito de lectura recurrente de la autora es el de la divulgación científica. En efecto, Szymborska ha expresado en varias entrevistas su gusto por las lecturas relacionadas con las ciencias naturales, particularmente la biología. Se ha interesado grandemente también en la antropología, la psicología y la etología y una de sus autoras queridas en este sentido es Jane Goodall, la famosa autora de *Mis amigos los chimpancés salvajes*.

El siguiente nombre que menciona Szymborska en su discurso es el del Eclesiastés. Éste no es claramente un personaje histórico, pero su importancia literaria es tan grande que al menos sí se puede decir que es un hito de la cultura. Y nos servimos de esta mención para comentar que la poeta polaca no es ajena a los grandes hitos de la cultura literaria occidental. En otras palabras, queremos enfatizar el hecho de que Szymborska es tan heredera de las literaturas europeas como cualquier escritor de la Europa Occidental. Quizás en menor medida lo es también de los hitos literarios del resto del mundo, aunque comprensiblemente, su tradición es europea y europea en todo lo ancho que este gentilicio abarca, pasando por la cultura hispánica, francesa y alemana hasta las letras rusas y eslavas en general.

Entre los hitos de las literaturas europeas, los más amados por Szymborska han sido identificados con nombre y apellido en distintas ocasiones. En primer es imprescindible hablar de Rilke y Thomas Mann. En una entrevista Szymborska⁶ con Félix Romeo ha comentado cómo llegó a leer poesía siendo ya adulta y cómo incluso cuando empezó a escribirla había leído ante todo obras de género narrativo. Entre sus narradores favoritos se encuentra Thomas Mann, no obstante ha sido lectora de Proust y Dostoievski, entre muchos otros. Aunque una vez la autora se hubo acercado a la poesía, su gran amor en este sentido ha sido nada menos que Rainer María Rilke, con quien empezó, en sus propias palabras “su fascinación con la poesía”.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta el clima literario que se vivió específicamente en las Repúblicas Soviéticas a partir de 1945, por cuanto se trata de una realidad en extremo diferente a la de Europa Occidental, que determinó el rumbo del conjunto de las literaturas eslavas del siglo XX por diversas razones. Es perfectamente conocido el hecho de que los

⁶http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Wislawa_Szymborska.html

escritores de la generación de posguerra se vieron obligados a tomar una posición frente a la estética oficial de la URSS, que desde hacía unos años era estricta y muy restrictiva.

Efectivamente, ya en 1932 el Kremlin había decidido formular una doctrina literaria propia del régimen. Fue llamada “realismo socialista” y como dogma, quedó consignado de la siguiente forma:

El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística deben combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo (Slonim 1974 198)

La literatura devino así en un medio más de la causa comunista. Se le atribuyó un carácter pedagógico básico y a causa de ello se desprecia toda forma vanguardista o experimental que dificultara la comprensión. Además, se exigía un apego fiel a la “verdad histórica”, aunque al menos institucionalmente, y de manera deliberada, no se profundizaba demasiado en los problemas teóricos de las posibilidades de verdad en una obra literaria.

Para el año 1945, cuando el final de la guerra dejó a Rusia con el poder sobre algunas de las próximas Repúblicas Soviéticas, el dogma se hizo oficial también para éstas. Así fue como, en medio de la devastación que había dejado la guerra, Polonia, especialmente azotada por la ocupación nazi, se encontró además con el problema de la censura y el sofocamiento literario.

Sin embargo, hay que resaltar que Polonia fue uno de los países soviéticos que más contacto logró con la cultura occidental, y donde más floreció la creación literaria libre, pese a la censura. Varios poetas de nivel internacional pertenecen a la generación literaria de la misma Szymborska, entre sus contemporáneos más próximos se encuentran Zbigniew Herbert y Tadeuzs Rożewicz, ambos candidatos al Nobel desde hace varios años.

Szymborska y Herbert, y en menor medida Rożewicz, han sido hermanados en una sola generación en razón, además de su estrecha contemporaneidad, de la coincidencia estilística de su sencillez, de su lenguaje cercano y poco grandilocuente. Y las causas profundas quizás tengan que ver de una manera escueta y casi obvia, con las realidades del siglo XX polaco,

que a todos tocaron de una u otra forma. Czesław Miłosz se pronunció en diversas ocasiones respecto de este hecho, más que ninguno de los poetas de la generación de posguerra. De hecho, en su discurso de recepción del Nobel podemos encontrar una explicación a la tendencia austera y “aterrizada”, por decirlo así, de esta generación que él mismo ha bautizado como *de posguerra*:

Los poetas formados antes de la guerra, aquellos que sobrevivieron a la ocupación nazi, pasaron por una prueba que fue un desafío a los principios más elementales de su obra poética. La poesía pertenece sin duda a la tradición del humanismo y queda indefensa ante la barbarie común... Si en la habitación resuena el grito de los torturados, ¿acaso el hecho de escribir no es una ofensa al sufrimiento humano (Herbert 2008 19)⁷

Y a propósito de Miłosz (también Premio Nobel, de 1980) que, si bien es en realidad lituano (con frecuencia se asume que es polaco), su obra es otro de los grandes legados de la cultura polaca. Miłosz se opuso desde el comienzo a la instauración del Régimen Comunista en Polonia, lo que le costó el exilio, primero en Francia y posteriormente en Estados Unidos. Es uno de los poetas en lengua polaca más reconocidos en Occidente y fue un importante intelectual de las relaciones entre Europa occidental, central y oriental. Uno de sus libros más significativos y conmovedores en este respecto es *Otra Europa*, una suerte de autobiografía -pero sólo en tanto que europeo del este- en la que se revelan con detalle los padecimientos cotidianos de la población polaca a causa de las ocupaciones alemana y rusa, respectivamente, y las particularidades de la identidad centroeuropea.

Éste es pues, a grandes rasgos, el panorama literario sobre el que se puede situar a Szymborska. La poeta ha vivido casi a todo lo largo del siglo XX, ha sido espectadora de los hechos más relevantes de la historia reciente y ha bebido, en estos tiempos globalizados, de fuentes muy diversas como cualquier escritor cosmopolita.

⁷ Miłosz, citado por Xaverio Ballester en su presentación a *Informe sobre la ciudad sitiada y otros poemas* de Zbigniew Herbert, edición de Hiperión.

PALABRAS PRELIMINARES

Cuando empecé a leer sobre Szymborska, contemplando la idea de hacer mi tesis sobre ella, lo primero que descubrí es que no se encontraba mucha bibliografía concerniente a ella en castellano. La poca bibliografía disponible consiste más en breves introducciones y presentaciones de su obra, la mayoría de las cuales tienden a coincidir respecto de diversos lugares comunes en torno a la poeta polaca, reciente Premio Nobel. Uno de esos lugares comunes se refiere a la sencillez de su estilo y a la consecuente idea de que su poesía es una poesía más del “contenido” que de la “forma”. Dos textos resultaron particularmente interesantes en relación con esto, sus autores sugerían que la poesía de Szymborska tenía algo de “poesía filosófica” y sus desarrollos en torno a esto sugerían que tales afirmaciones estaban basadas en la sencillez del estilo de la poeta.

Así fue como empecé a pensar que un punto de partida interesante para este trabajo sería una suerte de “crítica de la crítica”, un esfuerzo por desarmar ciertas ideas que podrían resultar poco fructuosas para elaborar una lectura sobre Szymborska. Finalmente éste terminó convirtiéndose en el tema central de la tesis. En este trabajo intento pues demostrar que hay una lectura particular sobre la poesía de Szymborska, manifiesta especialmente en un par de textos que analizo con detenimiento. Esta lectura establece una dualidad forma/contenido muy problemática, que termina restando importancia a la forma y concentrándose en el “mensaje”, que se supone lo central en la poesía de la polaca. Lo que aquí intento demostrar es por qué y cómo las nociones sobre la relación forma/contenido que están implícitas en los trabajos de estos comentaristas son anacrónicas en el panorama de la literatura moderna, y cómo serían unas lecturas más conscientes de las transformaciones en la manera de ser y de concebirse la literatura desde la aparición y los desarrollos de las literaturas modernas.

Podría resultar inexacto pensar en este trabajo como una “crítica de la crítica”, primero porque difícilmente podría considerarse como un cuerpo crítico los pocos textos aquí analizados, y en segundo lugar, porque ninguno de estos textos tiene pretensiones demasiado teóricas o analíticas para con la poeta. Ya he dicho que estos textos son presentaciones,

introducciones a su obra, a las que por consiguiente no se les puede exigir el rigor de un estudio.

Sin embargo, pese a que el lector no vaya a encontrar aquí un informe exhaustivo de los trabajos críticos sobre Wisława Szymborska, la breve discusión que aquí intento entablar con un par de autores, puede resultar pertinente por varias razones. Por un lado, y pensando en términos muy locales, porque los textos críticos que aquí se abordan resultan en cierto modo paradigmáticos para la recepción de Szymborska en Colombia. Uno de estos textos, *La gran dama de la lírica*, está editado por el Instituto Caro y Cuervo y se trata, de “la primera antología crítica en Hispanoamérica” (Piotrowski, 6), en palabras del director del Instituto Caro y Cuervo y del Rector de la Universidad de la Sabana. Su autor, Bogdan Piotrowski, es un polaco radicado desde hace ya largo tiempo en Colombia, profesor de la Universidad de la Sabana. El texto, por lo demás, está disponible en varias bibliotecas universitarias de Colombia, siendo, en algunos casos, el único texto disponible sobre la autora. Esto por lo demás deja claro que restrinjo por razones de tiempo y posibilidades mi interés por la recepción que puede tener Szymborska a un nivel muy local.

El otro texto, *Wisława Szymborska, poeta de la conciencia del ser*, de Małgorzata Baranowska, es el estudio introductorio a la edición de Hiperión de *El gran número. Fin y principio. Y otros poemas*, una de las primeras traducciones castellanas de Szymborska. Y en primer lugar y más importante, fue el texto escogido por la agencia estatal polaca de noticias para dar a conocer a Szymborska mundialmente cuando fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura, en 1996.

También hay que decir que los análisis planteados en el tercer capítulo no son exhaustivos, dado que la tesis misma no está orientada a ser en su totalidad sobre Szymborska, sino sobre la relación entre ella y algunos de sus comentaristas, el tipo de lectura que hacen sobre su obra y una crítica de ésta. Por lo demás, las reflexiones planteadas sobre la poesía de Szymborska pretenden tener un carácter de observaciones generales respecto de ésta, ilustrando aspectos estilísticos presentes en distintos momentos de la obra de la poeta. En otras palabras, el criterio de escogencia de los poemas (y sus respectivos poemarios) a trabajar está definido por la presencia de esas características estilísticas. Vale la pena, sin

embargo, anotar que para el momento de escritura del último capítulo, mi lectura de la poesía de Szymborska se limita sobre todo a los poemarios publicados desde 1957, año en que se publicó *Llamada al Yeti* hasta 2004, con la publicación de *Dos puntos*. Y de la producción de la poeta en estos años, nos ocupamos principalmente de *Fin y principio*; *El gran número*; *Instante* y *Dos puntos*. Es decir, las observaciones que aquí esbozo se basan en la lectura de estos poemarios.

Así pues, aclarado en términos generales el tema y el ámbito específicos de esta tesis, mencionaré brevemente el contenido de cada capítulo.

El primer capítulo consiste, más que ninguno, en una breve “crítica de la crítica”. Primero me concentro en exponer las afirmaciones que encuentro problemáticas en los dos textos que ya he mencionado. También expongo las semejanzas profundas entre estos dos textos y otros menos relevantes, ante todo, para indicar que es una actitud relativamente extendida la que inspira los problemas teóricos de fondo de estos textos. Posteriormente me enfoco en dilucidar las razones que sugieren el problemático de esta actitud. La dificultad en el fondo es básicamente la visión de la dupla forma/contenido subyacente. En primera instancia, porque es cuestionable pensar en el lenguaje literario (y podría decirse que en cualquier lenguaje) como un medio para transmitir un mensaje, capaz de desligarse de éste totalmente, siendo neutral y no modificando para nada ese supuesto “contenido”. Y en segundo lugar, porque esta visión problemática del lenguaje literario, del estilo, deriva en una forma de interpretación basada en el acto arbitrario de desgajar las obras y desechar una parte de ellas, como prescindible, sin tener en cuenta lo que ésta puede decir y dice de la obra o *con ella*, por decirlo así.

Así, y volviendo al tema de la pertinencia de la modesta “crítica de la crítica” que aquí elaboro, tengo que hacer énfasis en la intuición que la inspiró: que estos textos condicionan, no del todo positivamente, la aproximación de un lector más o menos juicioso, a la obra de la poeta polaca. Es por esto que, en resumen, el primer capítulo es un esfuerzo por desarrollar esta intuición y convertirla en un análisis que muestre porqué el condicionamiento puede resultar negativo.

El segundo capítulo desarrolla brevemente cierto trasfondo teórico que permite elaborar las críticas del primero y plantear caminos de análisis de la poesía de la polaca. En este capítulo se propone que la actitud tras la lectura de los críticos analizados en el primer capítulo consiste en el abordaje de esta poesía con unas *expectativas clásicas*, en contraste con lo que serían unas *expectativas modernas*. Para definir qué significa y qué implican éstas y aquellas, me baso principalmente en dos textos, “Lenguaje y literatura” de Michel Foucault, y *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes. Lo que estos autores me permiten mostrar es, básicamente, que la literatura moderna (más o menos a partir del siglo XIX) alcanzó una conciencia tan radical de su historicidad, que aquello que se tomaba por lo literario mismo fue comprendido desde ese momento como una forma más de escritura entre otras posibles de ser todavía inauguradas y definidas como literarias. Ahora, teniendo en cuenta esto, y siguiendo un concepto de Barthes, el de la *amenaza de las Bellas Letras*, en este capítulo intento sugerir también que las subsecuentes experimentaciones formales que la literatura moderna vio surgir, pueden haber sufrido una naturalización por parte de la crítica y los lectores, por la que quizás empezó a asumirse cierta “oscuridad” como lo propio de la literatura. En este panorama, una obra como la de Szyborska, que crea un fuerte efecto de austeridad y simpleza, puede presentarse como un reto para una crítica de expectativas clásicas, pero, por decirlo así, sometida a la naturalización mencionada.

El tercer capítulo es una serie de esbozos de posibles análisis, como serían partiendo de unas *expectativas modernas*. No pretenden ser un estudio o análisis exhaustivo, no sólo porque no sería posible hacerlo de esta forma en un solo capítulo, sino también porque la intención es mostrar el abanico de posibilidades de análisis que se abren desde esa suerte de mirada “moderna”. A propósito de este tema, cabe subrayar que el término “modernidad” no es tratado aquí con el mismo sentido que podría tener a grandes rasgos dentro de las discusiones postmodernas. El término recibe en este trabajo una conceptualización restringida al campo de la literatura -es decir de una literatura que, siguiendo particularmente a Barthes, conocemos como moderna, por oposición a la literatura clásica-, y al uso que tanto Barthes como Foucault le dan en los textos que son la base para el segundo capítulo. Se trata, en término sencillos, de la diferencia que separa a la(s) literatura(s) moderna(s) de

la literatura clásica, en razón de la radical conciencia histórica de las primeras. En otras palabras, lo que el término modernidad significa aquí es esa actitud por la cual, desde mediados del siglo XIX, los escritores han adquirido una conciencia de la contingencia de *lo literario* y de su carácter cultural y transitorio.

Así pues, si hablo de modernidad en este trabajo es solamente en los sentidos señalados, no debe atribuírsele al concepto otro significado, ni una carga semántica negativa, tal como ocurre en el seno de algunos discursos considerados postmodernos.

Por último quisiera hacer una breve acotación a un cierto rasgo de estilo de mi propia tesis. Desde el primer capítulo hablo siempre en la primera persona del plural. No obedece esto a un hábito convencional para evitar utilizar la primera persona del singular, se trata más bien de la manifestación gramatical de un hecho que ha estado presente para mí a lo largo de la realización de este trabajo: que mi tesis tendrá un lector. Así pues, cuando hablo de *nosotros* en esta tesis, me refiero a mí y al lector, en la esperanza de que él (o ella, claro) experimente el texto como la aventura que es y que fue para mí su escritura.

NOTA

También quiero aclarar la manera en que citaré los poemas de Szymborska, según el poemario al cual pertenecen, puesto que no lo haré anotando el año de publicación, como se acostumbra, para hacer más cómoda la lectura:

- Si pertenecen a la edición de Hiperión *El gran número. Fin y principio. Y otros poemas*, teniendo en cuenta que la antología que hacen de Szymborska en este libro toma en consideración sólo poemarios de la autora posteriores a *Llamada al Yeti* (incluyéndolo), considero suficiente señalar que el poema pertenece a esta edición, bien sea a *Fin y principio* bien a *El gran número* o a otro poemario. La abreviatura entonces para este libro será: (Fin)

- *Instante* será abreviado como (Ins)
- *Dos puntos* será abreviado como (DP)
- Los poemas que cite de otros textos, por ejemplo que hayan sido citados por un crítico, llevarán la aclaración en una nota al pie.

PRIMER CAPÍTULO

AUSTERIDAD Y LITERATURA

La crítica en castellano sobre Szymborska es aún escasa. Una prueba es la imposibilidad de encontrar un trabajo que pueda considerarse con propiedad un *estudio* sobre la autora. La mayoría de los trabajos son prólogos, introducciones a las ediciones castellanas de sus poemarios y antologías o artículos breves para revistas literarias, que en su calidad de presentaciones de la obra y de la autora, suelen repetirse y parafrasearse unos a otros. Esta situación tiene la desventaja para este trabajo de que al parecer no se encuentra un trabajo que haga un análisis desarrollado sobre su poesía, yendo a los textos, a las circunstancias históricas de su producción, publicación y recepción, etc. Por otro lado encontramos en ello la ventaja de que, mucho de lo que nos dicen los comentaristas, manifiesta en algo el asombro que puede surgir ante la poesía de Szymborska, así como ante su éxito entre la crítica y el público en general.

Quisiéramos concentrarnos aquí específicamente en un tema que es tocado por todos los comentaristas de la poeta consultados. Se trata de la cuestión de su claridad de lenguaje, su estilo austero, esa suerte de distancia frente a la *ininteligibilidad*⁸ de gran parte de la poesía moderna que resulta sorprendente, quizás como si se esperara que toda la poesía fuera incomprensible o por lo menos experimental frente a la retórica de la tradición poética y literaria en general y frente a la lengua misma.

También quisiéramos desarrollar una intuición según la cual esa manera de ser el estilo de Szymborska, claro e “inteligible”, es la causa directa de que se haya hablado de “poesía filosófica” al respecto de la suya. Varios comentaristas polacos han señalado que nos

⁸ Ininteligibilidad en el sentido de imposibilidad de *entender* una obra, como comúnmente se piensa que debe ocurrir, esto es, buscando en la obra un *significado* más allá de ella misma, de su composición formal, estilística, material, si se quiere. Es decir, inteligibilidad en el sentido en que *entender* una obra quiere decir entender *lo que la obra dice*, más que lo que ella es.

encontramos ante una poesía filosófica en lo que se refiere a la de la poeta, al mismo tiempo, todos los que comentan su poesía observan en ella un lenguaje claro y directo, en cuya constitución formal no ahondan mucho. Esto ha suscitado una hipótesis para este trabajo: que el estilo austero de Szymborska resulta particularmente llamativo en el horizonte de la literatura moderna (pensemos en Mallarmé, las vanguardias, Paul Celan), como si se esperara que, casi de manera natural o automática, como ya lo hemos señalado, la poesía fuera experimental ante el lenguaje⁹. Así, una poesía tan *austera*, clara y conforme a la gramática estándar resulta un fenómeno que al parecer requiere de una justificación especial, en tanto que poesía. Es decir, parece que la crítica quisiera “salvar” a la poesía de Szymborska de no ser buena poesía, e incluso de no ser poesía en lo absoluto, dado que se ha acuñado la idea de que lo propio de la poesía es su ruptura con la gramática, su manejo sofisticado del lenguaje o simplemente su ininteligibilidad, parcial o total, lograda siempre en una particular relación con la lengua estándar o con la retórica estándar de la tradición.

Vamos a mostrar, pues, algunos comentarios de los críticos que pueden revelar cómo hemos llegado a esta idea. Empezamos con dos críticos fundamentales en el marco de la aproximación a la poesía de Szymborska en lengua castellana (y especialmente en Colombia, dado que uno de los críticos trabaja y reside en el país). Posteriormente, recogeremos las ideas de dos críticas reconocidas, ideas que pueden ilustrar muy bien la actitud que frente a la poesía de la Nobel polaca se ha tomado.

1. ¿CÓMO JUSTIFICAR UN ESTILO *AUSTERO HOY*?

1.1. WISŁAWA SZYMBORSKA, POETA DE LA CONCIENCIA DEL SER

Nos detendremos en primer lugar en el texto *Wisława Szymborska, poeta de la conciencia del ser*, de Małgorzata Baranowska, por ser el que eligió la agencia estatal polaca de noticias (PAI) para dar a conocer al mundo a Szymborska con motivo de la recepción por su parte del premio Nobel de literatura en 1996. El texto es paradigmático en este sentido, y

⁹ Particularmente parece que ocurre esto con la poesía. La narrativa es aún (aunque no toda, claramente) un “remanso” de inteligibilidad, gracias a la continuidad de una sintaxis y una gramática conformes a las de la “lengua estándar”.

especialmente teniendo en cuenta la escasa bibliografía que sobre Szymborska existe en otras lenguas diferentes al polaco, y la escasa traducción que de la crítica polaca se hace a otras lenguas, en particular al castellano¹⁰. A propósito hay que mencionar también que fue elegido por la editorial Hiperión (cuya importancia en el ámbito de la traducción al castellano es ampliamente reconocida) para ser la introducción a su edición de *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, de 1997, una de las primeras ediciones castellanas de la obra de Szymborska. Baranowska es escritora, crítica literaria y además, gran amiga de la poeta, todo esto, aunado a la importancia y responsabilidad que sobre su texto ha puesto la agencia estatal polaca de noticias hacen de éste un escrito fundamental cuando se trata de hablar sobre Szymborska.

Baranowska relaciona en distintos pasajes de su texto la poesía de Szymborska con la filosofía. Vamos a revisar estos fragmentos y otras cuestiones de la totalidad de su texto para comprender qué noción de literatura subyace a sus observaciones y en qué consiste, entonces, el reto que plantea la poesía de la polaca. Por otra parte, tomaremos las observaciones que nos sean útiles como punto de partida en un posible análisis.

El texto de Baranowska hace una presentación sucinta de Szymborska y su obra, señalando los que considera son los rasgos más relevantes de ella. No se trata de un estudio propiamente dicho, el texto pretende ser sencillamente una introducción para los lectores a una poeta relativamente desconocida antes de haber sido anunciada en 1996 como ganadora del premio Nobel de literatura. Siendo este texto seleccionado para dar a conocer a Szymborska, como lo hemos hecho notar, todo aquello que señala sobre su obra se puede considerar paradigmático para los comentarios posteriores que sobre ella se hagan en otras lenguas y para la mirada con que los lectores accedan a ella. Así pues, resulta significativo que Baranowska afirme que la poesía de Szymborska es una poesía filosófica, por cuanto su propia lectura de Szymborska fácilmente puede tonarse en guía sobre su obra. Varios son los

¹⁰ Tomamos esta información del prefacio de Maria Filipowicz-Rudek y Juan Carlos Vidal a la edición de Hiperión de *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, donde también se publica el texto de Baranowska, en traducción de Elżbieta Bortkiewicz, como introducción a los poemas. Los datos de la edición son estos: Szymborska, Wisława. *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1997. Las citas que se hagan del estudio de Małgorzata Baranowska serán señaladas así: (Baranowska, 1997).

pasajes en que la crítica polaca afirma que la poesía de la poeta es filosófica. En el primero, comienza la reflexión citando un poema de Szymborska:

ASOMBRO

¿Por qué demasiado una persona?

¿Esta y no otra ¿y qué hago yo aquí?

¿Un día que es martes? ¿En casa y no en un nido??

¿En piel y no en una cáscara? ¿Con un rostro y no una hoja?

¿Por qué sólo una vez personalmente?

¿Precisamente en la tierra? ¿Junto a la pequeña estrella?

¿Después de tantas eras de ausencia?

Y al respecto dice: “Este poema de modo excepcionalmente sencillo, muestra la raíz profunda de la obra de Szymborska. *En su totalidad la suya es, pues, una poesía filosófica*” (Baranowska 18, el énfasis es nuestro). Luego cita al crítico literario Jerzy Kwiatowski, en un análisis del mismo poema: “Saber mostrar el mundo a través del prisma de la sorpresa metafísica, la misma que forma la base de la reflexión filosófica sobre la existencia. Szymborska ha logrado hacerlo de una manera, podemos decirlo así, global” (*Ibid*). Un poco más adelante dice Baranowska: “Wisława Szymborska nunca deja de preguntar. Su poesía es la poesía de las preguntas generales, preguntas sobre la existencia, el lugar en el cosmos, en la naturaleza, en la historia” (*Id* 18). Y finalmente, esclareciendo un poco lo que considera característico de la filosofía:

Wisława Szymborska supone que el hombre desde su prehistoria, es un ser filosófico independientemente de su grado de desarrollo, civilización a la que pertenezca o educación. Puede serlo porque en primer lugar, posee la condición de asombrarse ante el mundo que le rodea y, en segundo, porque tiene capacidad para plantearse preguntas generales. Este, precisamente, ha llegado a ser el contenido y el principio de la poesía filosófica de Szymborska. (*Id* 23).

Lo que la crítica considera entonces como rasgos filosóficos de la poesía de Szymborska es la actitud interrogativa que descubrimos en muchos de sus poemas y que ella misma ha caracterizado como una clave de la inspiración; la curiosidad, la duda, el asombro. A propósito de esto, hay palabras de la misma Szymborska en las que queda la poeta

manifiesta su creencia de que la poesía comparte con otros oficios, con otros saberes algo muy importante:

la inspiración no es un privilegio exclusivo de los poetas o de los artistas en general. Hay, ha habido y seguirá habiendo cierto grupo de personas a las que toca la inspiración. Son todos aquellos que conscientemente eligen su trabajo y lo realizan con amor e imaginación. Se encuentra médicos así, y pedagogos, y jardineros, y otros en cien profesiones más. Su trabajo puede ser una aventura sin fin siempre y cuando sean capaces de percibir nuevos desafíos. A pesar de dificultades y fracasos, su curiosidad no se enfría. De cada duda resuelta sale volando un enjambre de nuevas preguntas. La inspiración, sea lo que sea, nace de un constante ‘no sé (Szyborska 1997 50)’¹¹

Entonces, es cierto que la poesía de Szyborska es una “poesía de las preguntas”. Quizás también sea cierto que la poesía comparte, como ya lo hemos dicho, un principio fundamental con algunas disciplinas o trabajos, entre ellos podríamos pensar en la ciencia (como ella misma lo sugiere en su discurso de recepción del Nobel), la filosofía, y otros más. No obstante, sugerir que su poesía es “poesía filosófica” es algo que por sí mismo no nos dice nada contundente, y menos si al tratar de elaborar el término conceptualmente lo que tenemos es una noción de filosofía difusa, más o menos ajustada a la noción popular, que a primera vista se tiene de lo que es la filosofía y de lo que hace. La cita que hace Baranowska de Kwiatowski no necesariamente aclara mucho tampoco; en un par de frases se utilizan un número de términos que han sido objeto de larguísimas polémicas en la filosofía, pero sin que nada de esas polémicas se deje ver aquí¹². El problema con la cita y

¹¹ Tomado del discurso de recepción del Nobel, en traducción de Maria Paula Malinowski Rubio y María Filipowicz Rudek, incluido en la edición de Hiperión de *El gran número. Fin y principio y otros poemas*.

¹² Empecemos, por ejemplo, con el término “metafísica”. Tal como aparece en la cita el término en un adjetivo, sin embargo, quizás la mejor manera de intentar comprender que significa que algo sea “metafísico” es sea comprendiendo qué quiere decir el sustantivo “metafísica”. La *Stanford Encyclopedia of Philosophy* empieza su entrada con el título “Metafísica” de una forma muy ilustrativa respecto de lo que decimos: “*It is not easy to say what metaphysics is. Ancient and Medieval philosophers might have said that metaphysics was, like chemistry or astrology, to be defined by its subject matter: metaphysics was the “science” that studied “being as such” or “the first causes of things” or “things that do not change.” It is no longer possible to define metaphysics that way, and for two reasons. First, a philosopher who denied the existence of those things that had once been seen as constituting the subject-matter of metaphysics—first causes or unchanging things—would now be considered to be making thereby a metaphysical assertion. Secondly, there are many philosophical problems that are now considered to be metaphysical problems (or at least partly metaphysical problems) that are in no way related to first causes or unchanging things; the problem of free will, for example, or the problem of the mental and the physical.*” Van Inwagen, Peter. Entrada “Metafísica”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/metaphysics/>

con la manera en que Baranowska construye la idea de la poesía filosófica es básicamente el mismo: lo que propiamente está en el texto nos transmite por supuesta una idea de lo que es la filosofía que parece confundir la noción con la de sabiduría ancestral, por ejemplo. Esto es problemático porque le resta fuerza al trabajo conceptual de la teoría, quedándose en una idea que no presenta ninguna corroboración de sí misma. Esa falta de elaboración teórica, y la evidencia de que la noción de filosofía dada por supuesta es confusa y de hecho, quizás ha sido confundida con la de “sabiduría popular” o algo por el estilo nos deja ante unas afirmaciones sobre Szymborska que no logran soportar el peso de un análisis literario, bien fundado teóricamente.

Por otra parte, y esto es lo que más nos interesa aquí, el problema central que tiene esta noción de “poesía filosófica” tal como la tenemos en el texto de la crítica polaca, estriba en la manera en que se lee la poesía de Szymborska para que llegue a parecer tener esa relación con la filosofía. Para esclarecer esto veamos otra cita que hace Baranowska, esta vez de la historiadora de la literatura Maria Janion: “Szymborska ha atravesado las barreras del lenguaje hermético, cerrado, y se ha convertido en una poetisa filosófica que ‘habla para la gente’, que habla en su nombre” (Baranowska 24). Que aparezca esta cita en el texto reafirma la sospecha que hemos expresado en el apartado anterior en lo que respecta a los motivos por los cuales se acude a esa idea de “poesía filosófica” para justificar la valoración de Szymborska como poeta, en el horizonte contemporáneo de la literatura. Dado que, como parece ser, la más “hermética” y “cerrada” de la poesía moderna, así como la más sofisticada formalmente, se ha convertido prácticamente en el modelo de lo poético mismo una poesía que no cumple con esos “requisitos”, que no muestra esos *signos* que señalan hacia ella misma como poesía, necesita con urgencia una justificación.

Y la justificación parte, como su misma necesidad, de una idea específica de la literatura: la de que hay algo como lo literario por sí mismo. Pero en virtud de que lo que se tiene por lo literario por sí mismo no cumple las expectativas de dar justificación a la poesía de

Lo que esta cita nos confirma es la sospecha de que hay, no solo una larga discusión tras el término, sino además y por lo tanto, que no ha significado lo mismo siempre y que es difícil de definir de una manera unívoca lo que significa.

Szyborska, se hace “necesario”, entonces, acudir a otros saberes en los que ésta tenga algún valor. Así es como se crea -casi se inventa, podríamos decir- la “poesía filosófica” y en un sentido todavía más amplio, esa pretendida estrecha relación entre la poesía de la polaca y la filosofía¹³.

1.2. LA GRAN DAMA DE LA LÍRICA. WISŁAWA SZYMBORSKA

Algo similar a lo que ocurre en el texto de Baranowska es lo que pasa en el libro *La gran dama de la lírica. Wisława Szymborska* de Bogdan Piotrowski. El libro está editado por el Instituto Caro y Cuervo en alianza con la Universidad de la Sabana (el primero de la serie Manantial y Crisol) y constituye, en palabras del director y el rector de las instituciones mencionadas¹⁴, respectivamente, “la primera antología crítica de la Gran Dama de la Lirica que sale a luz en Hispanoamérica” (6). Tiene, pues una gran importancia, como el texto de Baranowska, para la aproximación del lector castellano a la obra de Szymborska, y como en él, se afirma aquí también una relación entre la poesía de la polaca y la filosofía.

Empecemos con un breve ejemplo de la manera en que trata el asunto Piotrowski: “¿En qué consiste la actitud filosófica de Szymborska en su creación? Sintetizando, podríamos decir que en la defensa de la dignidad de la persona y de la palabra” (Piotrowski 1998 55). No podríamos decir que esta defensa no sea una actitud filosófica, sin embargo, tampoco es tan específicamente filosófica como para catalogarla con ese adjetivo. Por otro lado, esta frase, esta caracterización de la actitud filosófica de Szymborska, no encuentra en el texto un respaldo tal que entendamos en qué sentido podría ser pertinente decir de la actitud de Szymborska, como poeta, que es filosófica.

Un poco más adelante, el crítico señala: “La poesía filosófica se cimienta en las preguntas por la esencia de la vida” (*Ibid*) y más adelante: “Wisława Szymborska, en contracorriente con la moda, retoma las bases filosóficas de la cultura occidental” (*Id* 71) y, dando continuidad a esta idea, “En su poesía tuvo que manifestarse, desde luego, la pregunta por la

¹³ Más adelante desarrollaremos el por qué es discutible esa idea de la literatura como algo esencial, existente como una cualidad por sí misma que hace a las obras, en cualquier tiempo y lugar, *literatura*. Lo haremos a la luz de las ideas de Michel Foucault en su texto “Lenguaje y literatura” del libro *De lenguaje y literatura*; y de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*.

¹⁴ En la presentación que hacen del libro en las páginas iniciales.

causa primera. Con frecuencia cuestiona: ¿Quién? ¿Cómo? ¿Por qué?" (*ibid*) y luego, ilustrando esa actitud interrogativa, cita el siguiente poema:

TAL VEZ TODO ESTO

¿Tal vez todo esto
 ocurre en un laboratorio?
 ¿De día debajo de una lámpara,
 y de las mil millones, de noche?
 ¿Tal vez somos las generaciones pruebas?
 ¿Vertidos de un recipiente al otro,
 sacudidos en las retortas,
 observados por más de un ojo,
 cada uno aparte
 tomado finalmente entre las pinzas?

¿Tal vez de otro modo:
 sin ninguna intervención?
 ¿Los cambios se producen solos
 de acuerdo al plan?
 ¿La aguja del gráfico dibuja despacio
 los zigzags previstos?

¿Tal vez no hay nada interesante en nosotros?
 ¿Los monitores de control se prenden de vez en cuando?
 ¿Solamente cuando la guerra, y más bien grande,
 algunos vuelos por encima del cascote de la tierra,
 o los movimientos desde el punto A al B?

¿Tal vez todo lo contrario:
 allá les gusta únicamente en episodios?

He aquí una pequeña niña en la gran pantalla
 pega un botón a su manga.
 Los detectores silban,
 el personal se reúne.
 ¡Y qué es esta criatura
 con el corazoncito palpitante adentro!

¡Qué graciosa seriedad
 al enhebrar el hilo!
 Alguien llama emocionado:
 ¡Llamen al jefe,
 que venga y él mismo lo vea.¹⁵

Piotrowski, como Baranowska, ve en el gusto de Szymborska por la pregunta una actitud filosófica, fundamentada, además, en el hecho de que sus preguntas, según nos dice, giran en torno a “la esencia de la vida”, y “la causa primera”. Ahora bien, ocurre con estas afirmaciones algo similar a lo que veíamos en el texto de Baranowska, esto es, que los términos no están suficientemente elaborados como para que esta relación entre poesía y filosofía, y específicamente esta noción de “poesía filosófica”, nos digan algo contundente sobre la poesía de Szymborska.

En general, como en el caso de Baranowska, lo que propiamente dice el texto sobre la filosofía es susceptible de sospecha en cuanto a la rigurosidad de la noción de filosofía que está detrás de él, y con la rigurosidad, la pertinencia de traer a colación el asunto. Ya hemos dicho que es muy problemática la ausencia de teorización que hay en este tipo de ideas, cuando hablábamos del texto de Baranowska. Estas afirmaciones que no presentan, ni siquiera tangencialmente, una corroboración de sí mismas difícilmente se pueden tomar como puntos de partida para un análisis fundamentado teóricamente. Como en el caso del texto de la crítica polaca aquí parece que se confunde a la filosofía con una noción como la

¹⁵ Citamos el poema en la traducción de Piotrowski

de sabiduría popular o ancestral. Veamos por ejemplo, el título del capítulo donde Piotrowski nos dice que “Szyborska retoma las bases filosóficas de la cultura occidental”: se llama “Lo *metafísico* siempre actual”. En el mismo capítulo la palabra subrayada aparece otras tantas veces: “La reflexión filosófica se debate entre la naturaleza y el hombre, entre la cultura y los valores, entre la sociedad y los individuos que la componen. El contraste entre el cosmos y el hombre crea cierta inquietud *metafísica*” (*Id* 75, el énfasis es nuestro) y más adelante:

Es muy llamativo que a lo largo de la creación de la poeta siempre están presentes los elementos *metafísicos* que dejan una profunda huella y siguen inquietando mucho después de la lectura. El cielo es una de esas imágenes imborrables que retoman la concepción ontológica que fundamentó y permitió desarrollar la cultura occidental. (*Id* 77, el énfasis es nuestro)

En la nota al pie número 6 hemos señalado la dificultad que representa el término “metafísica”, como sustantivo, para ser definido. Por otra parte, en sus aseveraciones, Piotrowski utiliza varios términos que abarcan ámbitos o conceptos tan generales, no restringidos o especificados dentro del texto, que difícilmente presentan, como en el caso de Baranowska, nociones sobre la filosofía –y de ésta en relación con la poesía de Szyborska- que no sugieran más que las ideas populares que sobre ella se tienen. La única idea que tal vez nos da una pista de lo que entiende Piotrowski cuando habla de filosofía es la de que Szyborska interroga frecuentemente sobre la “causa primera”. No obstante, tal vez sea exagerado pensar que un poema como el que el crítico cita (que transcribimos un poco antes), *Tal vez todo esto*, sea un cuestionamiento filosófico sobre las causas primeras. En primer lugar, porque en la filosofía las preguntas son un medio para llegar a un conocimiento de algo en el mundo, no como parece ser el caso, una interrogación que dice algo por sí misma y que no es propiamente la búsqueda de una respuesta. Basta, para observar lo anterior, con notar que el poema no da ninguna respuesta y de hecho ofrece unas especulaciones –por lo demás bastante curiosas- que se formulan como preguntas:

“¿Tal vez todo esto ocurre en un laboratorio?[...] ¿Tal vez no hay nada interesante en nosotros? / ¿Los monitores de control se prenden de vez en cuando? / ¿Solamente cuando la guerra, y más bien grande, / algunos vuelos por encima del casquete de la tierra,

/ o los movimientos desde el punto A al B? [...]¿Tal vez todo lo contrario: / allá les gusta únicamente en episodios? / He aquí una pequeña niña en la gran pantalla / pega un botón a su manga. / Los detectores silban, / el personal se reúne. / ¡Y qué es esta criatura / con el corazoncito palpitante adentro!”

Además, la interrogación filosófica parece ir acompañada de métodos racionales precisos, de argumentación y verificación. Si algo puede sugerir el tema de una “causa primera”, es el nombre de Aristóteles. Y solamente viendo lo que dice la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* sobre la causalidad en Aristóteles nos damos cuenta de que el método de interrogación, la especificidad de la pregunta, la búsqueda de verificación y de argumentos, son fundamentales para la interrogación por las “causas”. Respecto de la crítica del filósofo a sus predecesores, aquéllos que se habían interesado por las causas, leemos lo siguiente:

However, Aristotle makes it very clear that all his predecessors merely touched upon these causes (*Metaph.* 988 a 22-23; but see also 985 a 10-14 and 993 a 13-15). That is to say, they did not engage in their causal investigation with a firm grasp of these four causes. They lacked a complete understanding of the range of possible causes and their systematic interrelations. Put differently, and more boldly, their *use* of causality was not supported by an adequate *theory* of causality. According to Aristotle, this explains why their investigation, even when it resulted in important insights, was not entirely successful¹⁶.

Es decir, un desarrollo teórico previo, que restrinja las posibilidades de interrogación, que señale direcciones hacia las cuales mirar, es necesario para preguntarse por las causas. Esto nos sugiere que el preguntarse en sí mismo no es suficiente para desarrollar una pregunta filosófica. Así pues, no es claro por qué el poema “Tal vez todo esto” le sugiere a Piotrowski una interrogación, por parte de Szymborska, sobre las causas primeras. Además, finalmente tampoco es claro lo que quiere decir con eso de “causas primeras”. Puesto que en el texto no hay un desarrollo argumentativo sobre lo que esto significa, y otras de sus aseveraciones que involucran a la filosofía en el tema son tan imprecisas y generales y carecen de desarrollo, nos quedamos ante el mismo panorama que ya nos dibujaba el trabajo de Baranowska. Es decir ante lo que parece ser una noción de filosofía, dada por supuesta, que se parece más a

¹⁶ Falco, Andrea. Entrada “Aristotle on causality”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/aristotle-causality/>

una de sabiduría ancestral o a algún prejuicio popular sobre la filosofía que a una idea elaborada conceptualmente, de la cual podamos tomar elementos teóricos fuertes que soporten un análisis literario.

Por otra parte, lo más importante y lo que tal vez sí nos da una idea de qué sentido podría tener, dentro de la lógica del texto de Piotrowski, pensar en una relación entre la obra de la poeta polaca y la filosofía, es investigar los motivos por los que lo encuentra necesario. El texto mismo nos da estas claves. Veamos: en el capítulo “*Notitia est*”, Piotrowski nos cuenta lo que se publicó sobre Szymborska en diversos periódicos cuando la Academia Sueca dio la noticia de que era la ganadora del Premio Nobel de literatura del '96, nos interesa especialmente cuando nos cuenta que “En *Frankfurter Allgemeine Zeitung* leemos sobre el rompimiento del pathos de la forma, que garantiza la claridad de sus versos” (Id 11). Más adelante el crítico nos dice que Szymborska “Combina en su expresión lírica lo moderno, sin renunciar a la tradición. No quiere ser ni extravagante, ni sofisticada. La claridad de sus versos nos cautiva y nos enriquece con su profunda reflexión y su asombro” (Id 54) y también “Los diferentes recursos a los cuales acude la poeta, contribuyen a una retórica asequible para todo tipo de lector” (Id 69)¹⁷. En fin, es muy importante en este texto ese señalamiento recurrente sobre la sencillez del estilo de Szymborska, su *claridad*, nótese incluso, que se reconoce como una forma de rompimiento con una “tradición” previa, la del “*pathos*” de la forma (que, suponemos, se refiere a la tradición de las literaturas modernas y su ruptura básica con la gramática y los patrones de la literatura moderna).

¹⁷ A propósito de este mismo tema se han pronunciado también los editores de *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, en Hiperión, María Filipowicz-Rudek y Juan Carlos Vidal. Esto es lo que dicen: “*Antes que nada, cabe decir que la poesía española y la poesía polaca viven en dos ámbitos creativos muy distintos; después podemos afirmar que la propia razón de ser de la poesía de Szymborska, ese raro y maravilloso milagro artístico que consiste en expresar las graves y profundas preguntas sobre el hombre, la vida, la historia la naturaleza, en un lenguaje muy simple, casi coloquial, carente de énfasis y de pathos, da siempre muchísimo trabajo a los traductores exigiéndoles una gran precisión*” (p. 10). Los editores están así de acuerdo en que el lenguaje de Szymborska es muy sencillo; incluso, es curioso que utilizan la misma expresión que el diario alemán (*Frankfurter allgemeine Zeitung*) y que Piotrowski usa también en distintas ocasiones, “*pathos*”. También hay que observar que dan prioridad a lo que la poesía de Szymborska “dice” y a que ello está expresado en forma de preguntas. Por otro lado, es interesante que señalen la dificultad que un lenguaje coloquial representa para la traducción, se diría que debería ser al contrario.

Sin embargo, debemos señalar, la importancia de esta observación radica un poco más en la forma en que se entiende esa claridad del estilo de Szymborska y las consecuencias que eso tiene para la aproximación a su poesía. Volvamos una vez más a Piotrowski:

Por lo general, el lector colombiano siente extrañeza al conocer los poemas de la Premio Nobel 1996. Preguntémos: ¿por qué? ¿Será por la forma? No lo creo. La poesía colombiana desde hace varias décadas asimiló y desarrolló a su modo las búsquedas formales. Nos queda, entonces, el contenido. Es importante aclarar que Wisława Szymborska, desde los años 40, manifestó su predilección por la importancia del mensaje poético (Id 52)

El énfasis en la claridad de la poesía de Szymborska es entendido como una elección “estilística”, en cierto sentido, de dar prevalencia al “contenido” sobre la “forma”, y no, como creemos que sería más acertado, en una elección de *cierta* forma sobre otras. Es decir, lo que se deja leer en el texto de Piotrowski es que la poesía de Szymborska ha decidido abandonar la sofisticación formal o incluso la *ininteligibilidad*, para que el “contenido”, las “ideas”, de sus poemas sean comprensibles. De esta manera se pone en el texto el problemático supuesto de la separación forma/contenido, por el que se olvida que un lenguaje literario, por sencillo, prosaico, escueto o incluso neutral que sea, nunca es simplemente un vidrio a través del cual se mira un paisaje. Todo lenguaje señala hacia sí mismo como una elección sobre otras formas de lenguaje, todo lenguaje es un signo que representa una cierta relación con la literatura, una cierta idea de ella.

Sin embargo, esto no es todo, nos atrevemos a pensar que esta visión del problema de la forma y el contenido tiene quizás mucho que ver con la inserción del término “poesía filosófica” y en general con la insistencia en lo “filosófico” de la poesía de Szymborska. Por la naturaleza de las observaciones del crítico, tan similares, por demás, a las de Baranowska, nos preguntamos si el relacionar la poesía de Szymborska con la filosofía no responde más bien al esfuerzo de salvar su estatus como literatura, ante el problema que puede representar, en este sentido, ese “rompimiento con el *pathos* de la forma”. Como hemos señalado antes, el estilo austero de Szymborska parece resultar necesitado de una justificación en el panorama de la poesía moderna; recordemos una vez más las palabras de la crítica Maria Janion, citada por Baranowska, que bien recogen mucho del espíritu de lo que observa Piotrowski en su texto: “Szymborska ha atravesado las barreras del lenguaje hermético,

cerrado, y se ha convertido en una poetisa filosófica que ‘habla para la gente’, que habla en su nombre” (Baranowska 24).

Quizás no sea desacertado concluir que este texto, *La gran dama de la lírica. Wisława Szymborska*, de manera un poco diferente, apunta en la misma dirección y movido, según lo sugiere su idea general, por la misma intención que el texto *Wisława Szymborska, poeta de la conciencia del ser*.

1.3 OTROS APORTES SOBRE EL TEMA

Otros comentaristas en castellano tocan el tema de esa relación entre la poesía de Szymborska y la filosofía. La reconocida escritora mexicana, Elena Poniatowska, por ejemplo, en su introducción a la antología publicada por el Fondo de Cultura Económica, *Poesía no completa*, dice:

Wisława, menos insistente y más irónica [que “los existencialistas”, en concordancia con una cita de Szymborska que hace, en la que la Nobel polaca dice ‘A los existencialistas no les gusta bromear’], más desacostumbrada de sí misma, nos revela que poesía y filosofía son vasos comunicantes. Wisława tiende puentes entre ellas y se pregunta en qué se diferencian. ¿Qué es filosofía y qué es poesía? Filosofía es el arte de pensar, poesía el de intuir. Ambas son ríos que desde distintos manantiales desembocan en dos palabras que Szymborska insistió en repetir en su discurso de recepción del Nobel: ‘No sé’. (Poniatowska 12)

Poniatowska no cita más que la breve frase sobre “los existencialistas”, de manera que no es muy demostrativa respecto de cómo Szymborska se pregunta qué es filosofía y qué poesía. Sin embargo, su comentario es valioso porque sugiere que la poesía de Szymborska tiene el potencial para detonar la pregunta por la poesía y, probablemente, para situar en cuestión también una cierta preconcepción popular de la filosofía, sea para –erróneamente, como pensamos que es- atribuirle a la poesía de la Szymborska una naturaleza filosófica, sea para desvelar de hecho, la existencia de esa preconcepción por la que se llega allí.

En otro artículo de 1997, para la Revista *Quimera*, Ana Nuño, escritora y crítica venezolana (y por entonces directora de la revista), señala que “Se ha hablado, a propósito de la poesía

de Herbert y de Szymborska, de ‘poesía filosófica’. Como todas las etiquetas, ésta impide más que ayuda a pensar su obra poética” (Nuño 14)¹⁸. Nuño no desarrolla, sin embargo, esta idea mucho más y lo más interesante de su artículo puede ser más bien esto que sigue:

La reflexión en la obra de Herbert, como en la de Szymborska no es, sin embargo, búsqueda de la elaboración del poema como objeto, sino, y esto también puede decirse de la poesía de Milosz, encuentro apasionado de una conciencia con la realidad. No cabe duda de que estos poetas se apartan de las tendencias fundamentales de la poesía occidental desde Mallarmé. El poema se convierte en el lugar donde el poeta reflexiona, y éste lo hace, por así decirlo, como si pensara en voz alta. La finalidad que persigue no es construir un objeto capaz de ofrecer, en sus rasgos prosódicos, en su dispositivo, en su arsenal de metáforas e imágenes, un correlato del mundo, sino convertir el poema en el espacio en el que el poeta reflexiona sobre el mundo (Nuño 15)

Es muy importante su observación de que la poesía de Szymborska se aparta de las tendencias de la poesía occidental desde Mallarmé, y de cómo esto toma cuerpo en una particular manera de ser de la forma de su poesía. Nuño dice que para Szymborska (y para Herbert) la finalidad de su escritura está, por decirlo así, más allá de sí misma como forma, como objeto, y que es una “reflexión” lo que finalmente vive en el poema. Además nos dice muy claramente: “Como Różewicz y Herbert, Szymborska escribe una poesía que tiende a la transparencia del lenguaje, alejada de hermetismos” (Nuño 149), lo que nos sugiere que la poesía de Szymborska no es ininteligible, básicamente por su particular manejo del lenguaje.

Empero, hemos de señalar que el uso del término “transparencia del lenguaje” quizás se beneficie de una importante acotación, puesto que a primera vista puede llevar a una visión (y sugerir que allí se supone esa visión) problemática del estilo. Esta visión problemática del estilo sugiere que forma y contenido son dos entidades distintas entre sí, susceptibles de ser aisladas una de otra y que el “contenido” son meramente ideas o cosas perfectamente representables en uno u otro estilo¹⁹. Dado que, aún el lenguaje más sencillo señala algo más que aquello que se cree comprender como su “materia” o su “tema”, todo lenguaje literario

¹⁸ Se refiere a Zbigniew Herbert (1924 – 1998), poeta polaco de la generación de Szymborska, que comenzó a escribir por la misma época que ella y fue también un favorito de muchos para el Nobel que le fue otorgado finalmente a Szymborska.

¹⁹ Desarrollaremos esto más adelante basándonos en el texto de Susan Sontag “Contra la interpretación”, de su libro *Contra la interpretación*.

es en sí mismo una elección formal, que dice algo sobre la literatura, sobre la relación de ese lenguaje con la literatura y con otros lenguajes; es por eso que no se puede trazar esa distinción forma/contenido de esa manera.

2. DIFICULTADES EN LAS LECTURAS DE LOS CRÍTICOS

Hemos señalado que el tema del estilo parece ineludible cuando se habla de Szymborska. No sólo lo sabemos por lo que vemos en los comentaristas citados anteriormente, sino también por los comentaristas a quienes ellos se refieren. Parece que está en el ambiente de la crítica en torno a la poeta, la sensación de asombro y quizás de desconcierto ante su austeridad estilística. Que el asunto resulte tan comentado se debe probablemente a lo sorprendente de una poesía que en pleno final del siglo XX no resulte *ininteligible*, parcial o totalmente. Es como si se esperara, bajo los fulgores de las primeras literaturas modernas todavía ardiendo, bajo el signo de Rimbaud, Mallarmé, Paul Celan o las vanguardias, que toda poesía fuera experimental. Y no sólo frente a la retórica de la tradición literaria, o al acervo del lenguaje literario que se ha construido hasta el momento, sino ante la lengua misma.

En este panorama se nos presentan dos tareas pendientes: primero, se hace necesario entender qué ha sido de lo que hemos denominado “literatura moderna”, qué ha sucedido allí y por qué nos resulta extraña la poesía de Szymborska sobre ese fondo. La pregunta sería qué exactamente ha ocurrido con la forma, con el estilo, en las literaturas modernas y qué ocurre en el estilo de la polaca para que sea llamativo en ese panorama. La siguiente tarea es tratar de formular con mayor precisión por qué la salida optada por la crítica para “justificar” a la poesía de la polaca en el contexto de la poesía moderna es tan problemática. Recordemos que hemos señalado antes cómo la estrategia de calificar de “poesía filosófica” a la de Szymborska parece una manera de justificar su valor como poesía o incluso su estatuto mismo como tal, en la perspectiva de las literaturas modernas. Hemos visto además, que en el fondo ésta es una elaboración de otra estrategia más profunda y que consiste en dar primacía al “contenido” sobre la “forma” en la poesía de nuestra autora.

Vamos a comenzar con la segunda tarea, en la esperanza de que esto nos permita sentar bases para desarrollar la primera.

Apelar a la estrategia de justificar los versos de Szymborska en virtud de su contenido, de “lo que dicen” comporta varios problemas. En primer lugar -y esto se hace muy evidente en la ambigua apreciación de Ana Nuño sobre la “transparencia” del lenguaje de Szymborska- sugiere una visión del lenguaje discutible. El simple uso del término sugiere una noción del lenguaje como mero vehículo para la transmisión de un significado y el supuesto de que éste tiene la capacidad de ser neutral, de nombrar y expresar sin modificar lo que nombra o expresa. Jonathan Culler, en un capítulo de su libro *Barthes*²⁰, en el que nos habla de la faceta del semiólogo francés como historiador de la literatura nos dice algo que nos ayuda a identificar las razones por las que es discutible pensar que el lenguaje (y especialmente un lenguaje literario, tenemos que añadir) puede ser transparente, según lo que hemos señalado que esto implica. Veamos lo que dice Culler:

Ninguna prosa es transparente [...] Aún el lenguaje novelístico más sencillo –el de Hemingway, por ejemplo, o el de Camus- indica de manera indirecta una relación con la literatura y con el mundo. Un lenguaje descarnado no es natural, neutral ni transparente, sino una forma de relacionarse con la institución de la literatura; su aparente rechazo de lo literario se convertirá a su vez en un nuevo modo de escribir literatura, una écriture reconocible como la llama Barthes. (Culler 1987 31)

Esto quiere decir que el lenguaje sencillo de Szymborska es más que la elección de hacer comprensible “lo que dice”. Su lenguaje es una elección de entre el acervo que una tradición literaria y una lengua ofrecen y esa elección revela una particular visión sobre la literatura y también sobre el mundo. Es en este sentido que no se puede hablar de transparencia, porque aquello que parece no decir nada, aquella forma que parece dejar hablar al “contenido” también nos dice algo que no podemos ni debemos ignorar. Mucho menos cuando hablamos de una obra que ha aparecido mucho después del surgimiento de las primeras literaturas modernas, una de cuyas características es su conciencia de sí mismas, de su opacidad

²⁰ Culler, Jonathan. *Barthes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

formal, de que la forma es su instrumento de sentido, si es que se ha de perseguir o transmitir alguno²¹.

Es importante señalar que no porque el escritor se alimente de una tradición y una lengua carece entonces de un estilo personal, al respecto Culler dice:

El lenguaje es heredado por el autor, su estilo es una red personal, quizás inconsciente, de hábitos y obsesiones verbales, pero su modo de escribir, o *écriture*, es algo que elige de entre las posibilidades asequibles históricamente. Es una ‘manera de concebir la literatura’, un ‘uso social de la forma literaria’ (*ibid*).

El punto es que todo lenguaje que llamemos literario, es tal porque recoge un *modo de escribir*, una serie de signos de lo literario que han surgido históricamente. Esos signos nos dan la pista de que lo que tenemos frente a nosotros es *literatura* y son *formas* literarias, por ejemplo. Esta idea se contrapone a la de que habría algo como lo literario mismo, una cualidad presente por naturaleza en las obras literarias, y apunta a introducir la idea de la historicidad de la literatura.

Por otro lado, debemos notar que la estrategia de justificar a las obras de arte en razón de su contenido ha sido muy popular en el pasado. En *Contra la interpretación*, Susan Sontag señala que la primera “teoría” del arte fue la de los filósofos griegos, según la cual el arte es mimesis, esto es, imitación de la realidad, y cómo “es en este punto donde se planteó la cuestión del valor del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos reta al arte a justificarse a sí mismo” (Sontag 25)²². La aparición de una *teoría* sobre el arte supone una

²¹ Posteriormente, cuando adelantemos la otra tarea de la que hemos hablado, esto es, la de delimitar qué es lo que entendemos por literaturas modernas cuando hablamos de ellas, recogeremos estas ideas. En la misma noción primera que tenemos de literatura moderna la forma juega un papel fundamental, incluso si no está del todo determinado. Aquí queremos tratar de entender un poco más precisamente cómo es ese papel, y una primera pista de ello la damos aquí, al hablar de la conciencia de sí de la literatura moderna. Esto quiere decir, básicamente, que una característica propia de estas literaturas será la conciencia de su propia historicidad, que es la conciencia de que las formas literarias son históricas y no tienen una manera “natural” de ser, los signos que significan a la literatura no son siempre los mismos ni obedecen a una cualidad trascendental, algo como lo literario en sí.

²² Este asunto lo trabaja H. G. Gadamer en su trabajo *La actualidad de lo bello* (Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2002) aunque en otros términos. Gadamer explica la doctrina hegeliana del “carácter de pasado del arte”, según la cual en la Antigüedad el arte era recibido de un modo espontáneo, lo que Sontag llamaría “inocente”, y ve, como ella, que el momento en el cual se le exige por primera vez al arte una justificación es el de la aparición del saber filosófico griego. En sus palabras: “*fue desde la nueva mentalidad*

pérdida de la inocencia ante él, que para esta autora significaría el comenzar a preguntar “qué dice” a la obra de arte de la que antes “se sabía (o se creía saber) qué hacía” (Id 27). Para Sontag la dupla forma/contenido aparece como una manera de “defender” al arte ante el cual se ha perdido la inocencia, es decir, ante el cual ya no es evidente qué hace o para qué existe. La dupla sugiere que la “forma” está separada del “contenido” y que éste es esencial en tanto aquélla es accesoria. La obra de arte debe “decir algo” para que se justifique su existencia.

Ahora bien, con el surgimiento de las literaturas modernas, vieron la luz obras literarias que se han presentado de diversas maneras como un reto a esta manera de ver el arte. De hecho, no a muchos autores (como Leautréamont, e incluso Rimbaud) ha podido la crítica hacerles justicia sino hasta muchos años después de aparecida su obra. No obstante, mucho se ha logrado en el campo de la crítica literaria para que una literatura cuya “forma” no quiere estar separada de su contenido y que de hecho se presenta como una unidad compacta de lo que podríamos llamar, provisoriamente, “puro estilo”, encuentre formas de ser leída que respeten esa naturaleza²³. Este hecho ha impulsado aún más el trabajo de los escritores sobre la forma y así se ha extendido relativamente una forma de creación literaria que parte de la concepción de un estilo no separado del contenido. Quizás hemos llegado a un punto en el que la proliferación de complejidades formales en el sistema literario es tal, que tanto el lector como la crítica han llegado a acostumbrarse a pensar en el estilo como una red de

filosófica y las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando, por primera vez en la historia de Occidente, que sepamos, se le exigió al arte una legitimación. En ese momento, dejó de ser evidente por sí mismo que la transmisión, en forma narrativa o figurativa, de contenidos tradicionales vagamente aceptados e interpretados posea el derecho a la verdad que reivindica.” (30)

Ahora bien, como Gadamer lo plantea, no es propiamente la teoría mimética la que reta al arte a justificarse a sí mismo, sino la mentalidad filosófica, para la cual ya no es evidente por sí misma la verdad que se reivindica en las obras. La teoría mimética podría ser, entonces, más un esfuerzo por teorizar sobre algo que reclama teorización en el nuevo panorama de la mentalidad filosófica. Para Sontag, por otro lado, la diferencia entre la relación de la Antigüedad con el arte y la relación luego de la aparición de la filosofía en Grecia, estriba, más que en el cuestionamiento de la verdad reivindicada en las obras, en el cuestionamiento de lo que el arte puede *hacer*, como ya veremos. Éste será otro punto de diferencia con respecto a Gadamer. En cualquier caso, es pertinente relacionar el trabajo de esta autora con el de Gadamer porque señala cómo el problema de la justificación del arte no es nuevo y cómo ya Hegel nos ha dado herramientas para comprender que hubo un momento en que el arte no aparecía necesitado de justificación. De manera pues que lo que Sontag trabaja en su texto de forma tan sencilla es un tema central en una discusión muy importante y larga sobre el arte, además de que nos ayuda a entender el cambio en la idea sobre la verdad y el conocimiento que dio lugar a la aparición, tanto de la filosofía, como de la teoría del arte.

²³ El trabajo de Tzvetan Todorov sobre las *Iluminaciones* de Rimbaud es un ejemplo excelente de este tipo de trabajos.

entramadas experimentaciones verbales, rupturas con la gramática y la retórica literaria dominante. Experimentaciones que ponen en cuestión –si no la abandonan del todo- la noción de que hay un contenido por desentrañar, un significado que trasciende la forma.

Así pues, sospechamos que ha ocurrido una naturalización de esos *modos de escritura*. Es decir, que ya parece como lo propio de la literatura, y específicamente de la poesía, una cierta *ininteligibilidad* parcial o total, y una actitud de evidente experimentación ante la lengua. Pensamos que ésta es la razón por la que la poesía de Szyborska se presenta como un reto, interpretado por una cierta porción de la crítica como el reto de justificar su inclusión en el conjunto de las obras de literatura.

Hay a primera vista dos alternativas frente a este tipo de literatura. Alguna crítica contemporánea ha asimilado el mensaje de las literaturas modernas respecto de la importancia central de la forma y de la conciencia de su naturaleza histórica. Así se hacen análisis literarios en el marco de un interés general por descubrir la relación de las obras particulares con el sistema literario e incluso con otros discursos externos, históricamente relacionados. Por otro lado, aún se practica mucho la crítica de la *interpretación*, es decir, aquella que todavía concibe a la literatura como un lenguaje plenamente representacional, y a las formas que rompen con la gramática de la lengua en que son escritas, o con la retórica de la tradición literaria con la que se relacionan, como códigos por descifrar en la búsqueda de un significado.

Siguiendo el trabajo de Sontag –cuyo nombre *Contra la interpretación* ya dice mucho- y según el cual “el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*” (*Ibid*, el énfasis es nuestro), la interpretación que se aplica al arte (la misma de la que hablamos), por demás, “supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el z y así sucesivamente)” (*Id* 28). Sontag se pregunta además qué circunstancia pudo dar lugar a este proyecto de *transformar* los textos de esa manera. Su respuesta nos lleva de nuevo en dirección a la Antigüedad clásica, cuando el mito perdió su credibilidad, pero no se quería aún desechar los antiguos textos y surgió entonces la necesidad de “reconciliarlos” con las exigencias de los nuevos lectores. Lo que la observación de la autora pone en evidencia es que la *interpretación*, y ante todo en lo que

se refiere a la de las obras literarias, es un desciframiento, es decir, un esfuerzo por ver un significado que el estilo impediría ver. En última instancia, a la literatura resultaría sobrándole la forma, es decir, lo que desde otra perspectiva se consideraría lo esencial de la obra.

Cómo la crítica de la interpretación mutila a las obras es algo de lo que tenemos muchos ejemplos en la historia de la crítica literaria. La crítica biografista, aquélla que busca encontrar la vida del autor codificada en las obras es un buen ejemplo. El mecanismo de mutilación también se puede entender cuando pensamos en la práctica de interpretación de la Biblia durante la historia, por ejemplo, la idea popular de que los seis días de la creación de los que habla el Génesis corresponden en realidad a las eras geológicas de la tierra y a los períodos de la evolución de la vida. En su texto, Sontag cita el ejemplo de la crítica en torno a la obra de Kafka:

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios. (*Id* 31)

En el caso de Szymborska parece menos evidente la mutilación en los términos en que Sontag la explica: no hay una especulación sobre lo que sus versos *quieren decir*, porque parece que está muy claro lo que dicen. Sin embargo, por más clara que sea una poesía, la crítica habla de ella. Y si habla partiendo de este supuesto de la separación forma/contenido el resultado que tenemos es, por un lado, que se infiera de los poemas todo tipo de ideas o ideologías; y por otro lado, que se descuide el problema de la forma. Como ya hemos hecho notar, descuidar el problema de la forma es olvidar la condición histórica de la literatura, que se manifiesta en esos *modos de escribir* cambiantes. En esto consiste la mutilación de la que es víctima la poesía de Szymborska.

Así pues, nuestra idea es reivindicar un poco a Szymborska, exponiendo las dificultades que presenta el modo de interpretación de sus comentaristas – de los aquí tratados- y proponiendo caminos de lectura alternativos a esto.

SEGUNDO CAPÍTULO

LITERATURAS MODERNAS, EXPECTATIVAS CLÁSICAS

En el primer capítulo dejamos una tarea pendiente que esperábamos poder llevar a cabo en el segundo capítulo. Hemos señalado cómo, entre la crítica sobre Szymborska accesible en castellano, encontramos algunos señalamientos recurrentes que obran como estrategias para “salvar” a su obra para la literatura. Podríamos decir que son estrategias interpretativas que encuentran en su estilo austero una serie de cualidades y funciones que –si bien resultan problemáticas a la luz de las reflexiones sobre el estilo y sobre la literatura que hemos recogido en el capítulo anterior- justifican la adhesión de Szymborska a lo que se podría considerar a grandes rasgos el *canon* literario²⁴ (el otorgamiento del Premio Nobel de literatura es probablemente la culminación de ese proceso). Hemos expuesto cuáles son los problemas fundamentales que presentan esas estrategias y una de las preguntas que surgen es ¿por qué han aparecido como necesarias? La respuesta breve es que al parecer la poesía de Szymborska se presenta como un reto en el horizonte de la literatura moderna. Y es en este punto donde ha surgido la tarea que desarrollaremos en este capítulo y que consiste en una exploración sobre aquello que queremos decir cuando hablamos de la(s) literatura(s) moderna(s). La idea es entender ante qué particularidades de la literatura moderna es que la poesía de Szymborska se presenta como reto para la crítica.

Para empezar y con el fin de exponer con mayor precisión la cuestión de la literatura moderna, empezaremos por una pregunta previa que resulta casi una forma diferente de cuestionarse qué es la literatura moderna. Se trata de una pregunta ambiciosa, cuya respuesta, sin embargo, puede sintetizar un poco el contenido de las ambiciones de la

²⁴ Sobre este punto es necesario tener en cuenta que el concepto de *canon* ha tenido amplios y complejos desarrollos en la teoría literaria. Lo que aquí pretendemos recoger con el término es sencillamente la idea de un corpus no estrictamente definido de obras que son valoradas y consideradas por la crítica literaria y los lectores, como pertenecientes a la tradición de la literatura y cuyo valor es notable.

literatura, que son, en última instancia, las mismas ambiciones de la pregunta ¿qué es la literatura?

1. ¿QUÉ ES LA LITERATURA?

1.1. EL MOVIMIENTO PENDULAR DE LA LITERATURA

En su texto “Lenguaje y literatura”, Foucault señala que la pregunta que da nombre a este apartado es el lugar mismo donde se “aloja” la literatura. Dice que es “como si plantear la pregunta ‘¿Qué es la literatura?’ se fundiera con el acto mismo de escribir” (Foucault 63). En otras palabras, parece que es en las obras mismas donde se puede encontrar la respuesta. Aunque probablemente no porque cada una contenga en sí la esencia de lo literario o algo por el estilo.

Ahora bien, nos dice Foucault, la pregunta por la literatura es reciente, no hace mucho ni siquiera era posible formularla. Pero, además, parece que tampoco la literatura es tan antigua como regularmente nos parece. Tiene una fecha y un lugar de nacimiento menos remotos de lo que pensamos (cuando no creemos que es un valor esencial de lo humano), el filósofo nos dice que podemos rastrear el nacimiento de la Literatura alrededor del final del siglo XVIII y el comienzo del XIX. Al respecto unas palabras de Jonathan Culler pueden aclarar un poco el panorama:

El sentido moderno de literatura en Occidente, entendida como un escrito de imaginación [es decir, no un texto científico o argumentativo], tiene su origen en los teóricos del Romanticismo alemán de la transición de los siglos XVIII y XIX y, por buscar una fuente concreta, en el libro que publicó en 1800 la baronesa francesa Madame de Staël, muy cercana a los primeros románticos alemanes: *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. (Culler, 2006 32).

‘Literatura’ es pues ante todo un concepto y tiene una historia y un proceso de aparición. Un proceso cuya primera etapa empieza con una distinción entre las producciones escritas *literarias* y las que no lo son; podría decirse que ésta es una distinción entre las *Letras* a

secas, y las *Bellas Letras*, que estará determinada por los paradigmas de la retórica clásica. Y dado que los límites de lo literario tienen una fecha de nacimiento, la Literatura tiene también una historia, lo que damos en llamar con ese nombre no sería “aquél hecho bruto de lenguaje que se deja poco a poco penetrar por la pregunta sutil y secundaria de su esencia y de su derecho a la existencia” (Foucault 66), es decir, la literatura no es una expresión común a todos los tiempos y a todos los pueblos, a la que pudiéramos interrogar por su naturaleza sin interrogar a la historia y a las condiciones de su aparición. Si existe literatura anterior a la aparición del concepto es sólo en retrospectiva.

Ahora bien, teniendo en cuenta que lo literario tiene una historia y que ésta comienza con la circunscripción de cierto lenguaje a un ámbito separado, de ahí en adelante considerado propio de *lo literario*, hemos de decir que la literatura es todavía algo más. En el seno de la tradición de las *Bellas Letras*, entendida ésta como una concepción de la escritura y una manera de practicarla, ocurrió en cierto punto de la historia una toma de conciencia histórica radical. El alcance de la cual conciencia ha implicado la comprensión de que toda querrela entre “los modernos” y “los antiguos” es inútil, puesto que no hay una esencia de la Literatura por la que sea posible medir qué forma literaria es más o menos adecuada, en términos universales. Es decir, esta reflexión ha consistido en la comprensión de que lo literario está compuesto por una serie de convenciones, éstas de ningún modo naturales o capaces de encarnar a la Literatura misma.

Y la manera en que esta toma de conciencia se ha manifestado en las obras literarias es precisamente en el rechazo, no de una o unas forma(s) literaria(s) previa(s) o diferente(s) a la propia, sino en el rechazo de la literatura misma. Este rechazo, nos dice Foucault, comprende cuatro rechazos fundamentales:

en primer lugar, rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura. (Foucault 68).

Así es como desde entonces toda práctica literaria tiene conciencia de ser *transgresión* de la “esencia pura e inaccesible que sería la literatura”²⁵. Y tal transgresión se manifiesta en el rechazo de la sacralización de una determinada forma literaria. De ahí que la modernidad haya visto aparecer tan variados movimientos y expresiones que se cuestionan entre sí y proponen nuevas formas literarias.

Sin embargo, el movimiento de la transgresión por sí sólo no podría constituir el fenómeno de la literatura. Si toda obra fuera absolutamente transgresora, dejaría de existir un lenguaje común, unas formas de escritura particulares pero socialmente compartidas, frente a las cuales se pudiera reconocer el acto de transgresión. Es por eso, dice Foucault, que el acto literario no deja de “hacer señas” hacia sí mismo como literatura, y en este sentido, conserva en algo el método clásico –el de la tradición de las *Bellas Letras*- de practicar la escritura. Al respecto nos dice:

La obra le hace señas a la literatura; ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la obra llama a la literatura, que le da garantías, que se impone a sí misma cierto número de marcas que le muestran a sí y a los demás que es efectivamente literatura. A esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, los llama la escritura. (Foucault 72)²⁶.

²⁵ Un ejemplo muy claro de este tipo de conciencia se encuentra en el manifiesto futurista, aquí unos fragmentos: “2. *El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.* 3. *La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.*” Estos fragmentos son una muestra de la conciencia de las literaturas modernas de estar transgrediendo una tradición. Y esta conciencia no se limita a saberse trasgresores, el manifiesto futurista nos muestra cómo la literatura moderna se sabe además fugaz: “*Los más viejos entre nosotros no tienen todavía treinta años; por eso nos resta todavía toda una década para cumplir nuestro programa. ¡cuando tengamos cuarenta años que otros más jóvenes y más videntes nos arrojen al desván como manuscritos inútiles!... Vendrán contra nosotros de muy lejos, de todas partes, saltando sobre la ligera cadencia de sus primeros poemas, agarrando el aire con sus dedos ganchudos, y respirando a las puertas de las Academias el buen olor de nuestros espíritus podridos, va destinados a las sórdidas catacumbas de las bibliotecas!...*”

²⁶ Foucault coloca la obra de Sade (de finales del siglo XVIII) como “el umbral histórico de la literatura”, dado que es el punto donde surge y se hace posible la transgresión. La manera en que la obra de Sade logra esto es mediante su naturaleza de *pastiche*, de collage profanador, hecho de recortes o de síntesis irónica y profana de cosas que ya han sido dichas antes en el ámbito de las letras, y así es como “la obra de Sade tiene la pretensión, tuvo la pretensión, de ser la borradura de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo el lenguaje que ha podido serle anterior, y la borradura de toda esa literatura en la transgresión de un habla que profanaría la página vuelta así a tornarse blanca” (Foucault, p. 70). Foucault nos dice que, en cierto sentido, la obra de Sade “borra cualquier habla alguna vez escrita, y por ello abre un espacio vacío donde la literatura moderna va a tener su lugar. Creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura” (Foucault, p. 70).

El movimiento, entonces, es pendular, entre la transgresión y la necesidad de emisión de signos que establezcan una identificación entre *lo literario* y cada obra en particular –aunque *lo literario* sea contingente e inaprensible-. De allí que la aparición del concepto moderno de literatura, tal como antes lo hemos descrito apoyándonos en Culler, tenga dos partes: por un lado, la delimitación del lenguaje propio de la Literatura, de aquello que lo distingue de un tratado filosófico o de un texto científico, y posteriormente, el alcance de una conciencia histórica radical por la que cual se comprende que ese lenguaje no es único ni necesario, no es la esencia intemporal de la literatura ni nada más que una gran convención. Y de allí que podamos decir que la literatura nace en el vértice de una paradoja:

la obra finalmente no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de sus palabras, y desde la primera. (Foucault 69)

La paradoja está en la manera en que llega a existir la obra literaria (es decir, la literatura, finalmente) cuando se tiene conciencia de que no hay tal cosa como una esencia de la literatura: el acto literario no puede ignorar la inexistencia esencial de la literatura, y por ello ha de transgredir con todo lo que represente una consagración de ella. Pero al mismo tiempo, para ser reconocida como literatura y que su transgresión tenga el sentido y la fuerza necesarias, ha de enarbolar las marcas más propias de lo literario –sea lo que sea que esto implique en su contexto-; es decir, la obra ha de presentar ciertas formas de escritura que pongan en relación con una tradición literaria precedente. El escritor ha de recurrir así a lo que Barthes llama *escritura*, el conjunto de signos que socialmente *significan* a la literatura²⁷.

²⁷ Jonathan Culler dice respecto de esto: *La literatura es una institución que vive con la evidenciación y la crítica de sus propios límites, con la experimentación de qué sucederá si uno escribe de otra manera. Por tanto literatura es a la vez sinónimo de lo plenamente convencional –el corazón disputa con la razón, una doncella es hermosa y un caballero valiente- y de lo rupturista, en que el lector debe esforzarse por crear cualquier mínimo sentido, como en Finnegans Wake de Joyce o en este fragmento del “Galimatazo” de Lewis Carroll: “Brillaba, brumeando negro, el sol; / agiliscosos giroscaban los limazones / banerrando por las váparas lejanas; / mimosos se fruncían los borogobios / mientras el momio rantas murgiflaba.* (Culler 2006 55)

El punto es que la obra literaria no recurrirá a todos o a cualquiera de esos signos que significan la presencia de la literatura, pues entonces no habría allí ninguna libertad ni transgresión. Si el escritor no discriminara en la elección de los signos de lo literario y eligiera todos o cualquiera, el acto de escribir probablemente sería una repetición, autoconsciente e idéntica, bajo el mismo gesto y significado de ese gesto, de todo lo que ya está dicho. Así que la obra –el escritor- recurrirá a *unos* signos, en particular, y en su elección se transparentará su compromiso literario, aquella escritura de todas las posibles, con la cual se identifica, y ante todo, se verá qué dice esa obra que *es* la literatura.

1.2. ESCRITURA CLÁSICA Y ESCRITURAS MODERNAS

Si quisiéramos desarrollar un poco lo que para Barthes significa la *escritura* encontraríamos material casi suficiente en uno de sus textos claves, *El grado cero de la escritura*. Allí Barthes desarrolla más extensamente el término de acuerdo al sentido que él mismo le da. El semiólogo empieza por exponer lo que para él significan los términos *lengua* y *estilo*, con el propósito de llegar a mostrar a qué se refiere cuando habla de *escritura*. Sobre la lengua nos dice que es “menos una fuente de materiales que un horizonte” (Barthes 1976 17), algo que es “propiedad indivisa de los hombres y no de los escritores, permanece fuera del ritual de las Letras; es un objeto social por definición, no por elección” (*Id* 18). Es decir, la lengua es, más que el lugar de donde el escritor obtiene su materia prima, aquél de donde no se puede salir sin perder lo que el semiólogo llama el “gesto esencial de su sociabilidad”. La lengua serían los límites de la de comunicación posible entre el escritor y sus lectores.

Por otra parte tenemos el estilo, “metáfora, es decir ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor” (*Id* 20), esto es, el estilo es la transformación de la experiencia y la materialidad del cuerpo del autor en unas imágenes, un léxico, una manera de distribuir todo ello en el discurso, que son particulares y personales. El estilo, nos dice Barthes, es la soledad del escritor, porque es aquello que no comparte con nadie más.

Así pues, tanto la lengua como el estilo se imponen al escritor como una necesidad, no son de su elección, puesto que ni la carnalidad ni la lengua le son opcionales. Pero lo que sí le resulta opcional, aquello donde se juega su individualidad en tanto que escritor, es su “ethos”, la “moral de la forma”, los signos por medio de los cuales socializa su palabra, *los signos de la literatura*. Y es esto lo que el semiólogo llama *escritura*, aquellas marcas mediante las cuales una producción escrita se identifica a sí misma como literatura, y como una u otra forma de literatura.

Posteriormente a esta exposición sobre lo que él llama la *escritura*, Barthes traza una distinción entre dos formas de escritura: la clásica y la *moderna*. Es sabido que *El grado cero de la escritura* surgió en parte como respuesta a otro famoso texto: *¿Qué es la literatura?*, en el que Sartre critica duramente a la “literatura moderna” por su falta de eficacia comunicativa, es decir, por su lenguaje opaco y no destinado a transmitir un significado. Para él la literatura debería ser comprometida –políticamente– y ser capaz de transmitir ideas que transformen el pensamiento y las sociedades. En su respuesta a esta crítica y exigencia a la literatura aparecida desde mediados del siglo XIX, hasta el momento en que escriben ambos pensadores franceses, Barthes intenta demostrar que el lenguaje literario no necesita ser “transparente” y representacional para ser efectivo políticamente. Es por esta razón que surge la necesidad de evidenciar la diferencia entre la *escritura clásica* y la *escritura moderna*, porque ésta tendría de hecho un potencial revolucionario radical con respecto a la otra.

Barthes empieza por sostener que la escritura clásica fue posible en el momento en que la gramática creó una “razón intemporal” de la lengua, es decir, cuando surgió una estandarización de la lengua que cerró definitivamente su horizonte²⁸. En ese momento fue

²⁸ Para comprender mejor lo que esto significa podríamos dar un ejemplo con el caso de la lengua castellana. Al comparar los clásicos del Siglo de Oro con otros de la Edad Media es evidente que algo ocurrió en la lengua, que hace posible para el lector contemporáneo comprender con facilidad el castellano del siglo de oro, mientras que es de elevada dificultad comprender el castellano de las obras medievales. En efecto, para leer una obra medieval como, por ejemplo, el *Libro de Buen Amor*, es necesario estar muy familiarizado con el castellano medieval, casi como si tratara de un dialecto diferente, en tanto que leemos las obras de Francisco de Quevedo o de Lope de Vega reconociendo en ellas nuestra lengua actual (aunque esté llena de arcaísmos y expresiones en total desuso).

Si tenemos en cuenta que en general se sitúa el comienzo del Siglo de Oro en el momento de aparición de la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, la primera de esta lengua, el asunto se aclara un poco. La

posible lo que él llama una “moral” de la escritura; un sistema de signos por medio de los cuales se significaría la literatura (Bellas Letras, sería más apropiado decir cuando se habla de este momento particular). Ahora bien, lo particular de la escritura clásica sería propiamente su carencia de la radical conciencia histórica que tendría la escritura moderna. Esto quiere decir, principalmente, que la clásica sería una escritura no consciente de la contingencia de aquello que se considera el lenguaje más altamente apreciado, la escritura “correcta” o más “bella”. Para ponerlo en términos más actuales, la escritura clásica no sería consciente de que no existe algo como lo literario en sí mismo, una esencia intemporal e inmovible de la literatura. Así la describe Barthes:

La diversidad de los ‘géneros’ y el movimiento de estilos dentro del *dogma* clásico son datos estéticos, no de estructura; ni uno ni otro deben ilusionarnos: se trata de una escritura única, a la vez instrumental y ornamental, de la que dispuso la sociedad francesa durante el tiempo en que la ideología burguesa se hizo conquistadora y triunfante. Escritura instrumental, ya que *la forma se suponía al servicio del fondo, como una ecuación algebraica está al servicio de un acto operatorio; ornamental ya que este instrumento se hallaba decorado por accidentes exteriores a su función, tomados sin reparos de la Tradición*, es decir que esta escritura burguesa, retomada por distintos escritores, jamás provocaba repulsión por su herencia, puesto que era *sólo un decorado feliz en el que se erguía el acto del pensamiento.* (Id 60, el énfasis es nuestro)

La escritura clásica sería así una escritura instrumental; si se considera que la “mejor” forma de escribir está ya dada desde siempre y para siempre, evidentemente lo que restaría para los escritores sería *saber* escribir de esa manera. Y lo que haría realmente original a una obra sería ante todo el contenido que se reviste del bello lenguaje. De ahí que su heterogeneidad sea sólo *retórica*.

Así que es principalmente la visión de la relación forma/contenido lo que separa de manera fundamental a la escritura clásica de las escrituras modernas. La radical conciencia histórica de las escrituras modernas habría derivado en la experimentación como norma. Si se sabe que no existe una esencia de la literatura que se pueda –o se deba- alcanzar en las obras, lo

gramática fija y regula la lengua, las transformaciones que pueden ocurrir tras la aparición de ella son limitadas y en adelante hay un modelo de corrección y propiedad en el uso de la lengua al cual remitirse. Es claro que Barthes nos está hablando del caso francés, sin embargo, sus ideas sobre la literatura moderna nos servirán para entender el fenómeno en general.

que existe es la *escritura* como conjunto de signos que puede cuestionarse, modificarse o destruirse. La diferencia entre la actitud clásica y la actitud moderna sería esta conciencia de lo contingente y *artificial* de la literatura, que se materializa en el ímpetu rebelde de la modernidad.

2. LA LITERATURA MODERNA Y LA AMENAZA DE LAS BELLAS LETRAS

2.1. LA LITERATURA MODERNA Y LA *FORMA* COMO VALOR PRINCIPAL

En resumen, la propiedad particular de la literatura moderna no sería de orden estilístico o estético, se trata más bien de una actitud. La radical conciencia histórica es lo que está detrás de sus manifestaciones, la reflexividad por la cual la escritura se sabe esa transgresión de la ‘esencia intemporal’ e imposible de la literatura.

Sin embargo, en este momento lo que más interesa del surgimiento de estas escrituras que ahora sólo llamamos “literatura moderna”, es la fijación inmediata sobre la *forma*, a diferencia de lo que ocurriría en la escritura clásica, para la que el *contenido* sería el único hogar posible de la originalidad. En efecto hemos dicho antes que la escritura clásica es principalmente instrumental; bajo la ilusión de una capacidad representacional muy eficaz, la importancia que adquiere la forma es tan sólo la de lograr expresar lo más claramente (y bellamente) posible el ‘contenido’. No así para la literatura moderna, ésta encontró su principal refugio y razón de ser en la experimentación formal.

Y así, nos dice Barthes, la forma tiene un ‘valor de uso’ para la escritura clásica. Puesto que la lengua literaria es tenida por un instrumento ya formado, inalterable e inatacable por la alteridad –en esta manera de ver las cosas, sólo el pensamiento puede participar de una alteridad–, es la *retórica* la que da toda pauta. El talento del escritor es medido por el “uso” que éste puede hacer de esa fuente tradicional y única de la lengua escrita. Sin embargo, nos dice el semiólogo, la radical toma de conciencia histórica que se produjo en los escritores, en

torno a la mitad del siglo XIX²⁹, engendró una *duda* sobre ese valor que naturalmente se otorgaba a la lengua de la retórica. Entonces algunos escritores franceses buscaron basar el valor de la lengua literaria, no ya en su acomodo con la lengua de la tradición, sino en el *trabajo* que cuesta. Uno de los grandes nombres de este momento es el de Flaubert, quien, según Barthes, fundó esta escritura artesanal, recordemos su famosa obsesión por *le mot juste*, y el hecho de que su obra es una suerte de desenmascaramiento de las novelas rosa, como lo fue de otro modo el Quijote con las novelas de caballería.

Pero, más allá de lo que haya ocurrido en este caso francés en el que se concentra Barthes, lo cierto es que algo ocurrió en el siglo XIX, y al parecer algo que fue muy propio de la literatura francesa (como el romanticismo lo fue de la alemana) que precedió a la aparición de multitud de experimentos formales en la literatura posterior de muchas otras tradiciones, no sólo de la francesa. Así el siglo XX verá surgir a Mallarmé y a Rimbaud, pero también a *dadá*, al surrealismo, al *Ulysses* de Joyce, a Paul Celan o a César Vallejo o Vicente Huidobro, en América.

2.2 LA AMENAZA DE LAS *BELLAS LETRAS*

²⁹ Con Barthes podemos localizar el momento de la aparición de la literatura moderna alrededor de la segunda mitad del siglo XIX. Ya hemos anotado que Barthes trabaja específicamente el caso de Francia y las letras francesas, no obstante, es pertinente porque, describe la actitud de unos sucesos históricos y literarios (o incluso *del* suceso de la Literatura, si seguimos a Foucault) que no son privativos del ámbito francés. Así pues, el semiólogo nos dice que 1848 vio ocurrir tres hechos históricos claves que llevaron a la burguesía (y a su escritura triunfante y hegemónica) a toda una nueva situación histórica. Estos hechos son 1) la radical explosión de la demografía europea, 2) la sustitución de la industria textil por la metalúrgica, lo que representa el “nacimiento del capitalismo moderno” y 3) la división de la sociedad francesa en tres clases “enemigas”. El contraste entre la anterior situación de la burguesía (y especialmente del escritor) con la nueva situación es patente: “Hasta ese entonces la ideología burguesa daba la medida de lo universal, lo llenaba sin discusión; el escritor burgués, único juez de la desgracia de los otros hombres, al no tener frente a sí a ningún otro a quien mirar, no se encontraba desgarrado entre su condición social y su vocación intelectual. En adelante esa misma ideología sólo aparece como una ideología entre otras posibles, lo universal se le escapa, sólo puede superarse condenándose; el escritor se vuelve prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recuerda exactamente su condición. Nace así una tragicidad de la Literatura.” (Barthes 1976 64)

Lo que el '48 ve nacer, en términos de Barthes, es la radical toma de conciencia de la literatura, sobre su propia historicidad, de la que hablábamos cuando tratábamos a Foucault en el primer apartado de este capítulo. Notemos que Foucault ha situado el nacimiento de la literatura entre el final del siglo XVIII y el comienzo del XIX, “en el entorno de Châteaubriand, de Madame de Stäel, de Laharpe” (Foucault, p. 65). A su vez Barthes nos dice que a finales del siglo XVIII la “transparencia” pretendida de las letras clásicas, ese “encuentro ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad” (Barthes, p. 13), empieza a “enturbiarse” y la forma literaria se torna importante, no por lo que pueda o no decir en tanto que vehículo del pensamiento, sino por sí misma.

La aventura de la forma está inevitablemente entrelazada con la naturaleza transgresora de la literatura moderna. Las *escrituras* en disputa –las escrituras modernas, múltiples por definición- encuentran en la forma –o en el contenido hecho forma- el material apropiado para significar sus propias versiones de la literatura. De ahí esta proliferación de experimentaciones formales. Sin embargo, las escrituras revolucionarias no pueden permanecer revolucionarias para siempre, y éste es uno de los problemas de la literatura moderna que más nos interesa. Al respecto, Barthes dice:

Huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura. La agrafia final de Rimbaud o de algunos surrealistas –por ello caídos en el olvido-, el sumergirse conmovedor de la Literatura, muestra que para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intentaban huir, que no hay una escritura que se conserve revolucionaria
(*Id* 77)

La *amenaza de las Bellas Letras* consiste en esto: en que toda escritura, por más de que se alce revolucionaria y extraña sobre el panorama que la precede, está en peligro de ser consagrada como la forma en que la literatura por fin ha mostrado su esencia. Vemos que la ruptura con la retórica clásica implica en realidad una ruptura con toda sacralización del lenguaje literario; cualquier lenguaje, en la medida en que se va tornando medida de lo literario debe morir.

Lo ruptura con la retórica ha derivado finalmente en una ruptura con la gramática, la literatura moderna ha hecho estallar a la frase, rompiendo la sintaxis y la unidad mínima de sentido y llevando el problema a un nivel semántico. Esto por supuesto quiere decir que, en el camino de la lucha contra la retórica clásica, el sentido se ha visto desaparecido más de una vez, el valor de la claridad –tenido en tan alta estima por la escritura basada en la retórica- ha caído de repente en desuso por los escritores y ha sido incluso despreciado. Mucho ha ocurrido desde entonces, muchas nuevas transgresiones y otros olvidos, sin embargo, una cosa es posible de ser anotada: mucha de la poesía (como género) que se ha producido en este maremoto de revolución contra la gramática y las convenciones literarias,

ha sido indudablemente atacada por las Bellas Letras, se ha convertido en *el canon, lo literario*. La actitud por la cual se llega a considerar *una* escritura como *la verdadera escritura* no ha cesado, allí la tenemos, en numerosos trabajos críticos, en reseñas de libros para una revista, en más de una tertulia literaria, en la que se lee a Rimbaud o al mismo Baudelaire o incluso a Mallarmé (no faltan los intérpretes) como si fueran lo literario mismo, como si en su obra estuviera atrapada para siempre la esencia *formal* de la literatura y como si “sólo” con esas palabras se pudiera expresar la “esencia” de “lo humano”, o de tantas otras cosas.

En el capítulo anterior hemos señalado cómo, entre la crítica sobre Szymborska accesible en castellano, encontrábamos algunos señalamientos recurrentes que obran como estrategias para “salvar” a su obra para la literatura. Podríamos decir que son estrategias interpretativas que encuentran en su estilo austero una serie de cualidades y funciones que –si bien resultan problemáticas a la luz de las reflexiones sobre el estilo y sobre la literatura que hemos recogido en el capítulo anterior- justifican la adhesión de Szymborska a lo que se podría considerar a grandes rasgos el *canon* literario³⁰ (el otorgamiento del Premio Nobel de literatura es probablemente la culminación de ese proceso).

En el primer capítulo hemos señalado cuáles son los problemas fundamentales que presentan esas estrategias y una de las preguntas que surgen es ¿por qué han aparecido como necesarias? Hemos dicho brevemente que la poesía de Szymborska se presenta como un reto en el horizonte de la literatura moderna, cuya estrategia transgresiva³¹ ha tenido mucho que ver con la ruptura formal con la retórica clásica y ha dado lugar a una literatura de gran riqueza y complejidad estilística y a grandes nombres en la historia de la literatura. Ahora bien, nos interesa el cómo la escritura revolucionaria de la modernidad ha sido atacada por las Bellas Letras, puesto que esto explica en mucho el porqué de la necesidad de justificar el valor de una obra estilísticamente austera e incluso *convencional* como la de Szymborska.

³⁰ Sobre este punto, ver nota al pie n° 20.

³¹ Recordemos cómo con Foucault hemos visto que la literatura es un movimiento pendular entre la transgresión y los signos de la literatura (o, con Barthes, la *escritura*). Ver apartado 2 del primer capítulo.

Cuando la poesía se asume como necesariamente oscura, “hermética” o de gran complejidad estilística³², una poesía que no ostenta ninguna de esas cualidades es mirada con sospecha. Y éste es el problema principal de los trabajos críticos que se han dado a la tarea de “salvar” la poesía de la polaca para la literatura: el tratar de encontrar una justificación exterior a la escritura, que fácilmente cae en la presunción inocente que la literatura moderna ha imposibilitado para siempre: que existe aquél “ser sólido de la literatura” perseguido por la escritura clásica.

¿Cómo proceder, entonces? Ya hemos analizado lo que sobre Szymborska se ha dicho, y a la luz de lo que hemos tratado en este capítulo, es posible entender cuál escritura despierta las expectativas del lector crítico frente a su poesía, y por lo tanto esa necesidad de justificar su valor en el marco de la literatura moderna con tanta vehemencia. Lo que nos aclaran las ideas que aquí hemos expuesto sobre la literatura moderna es que, más allá de la condición moderna o no de la poesía de Szymborska, a lo que nos enfrentamos cuando leemos una crítica sobre ella del estilo de la que hemos analizado en el primer capítulo, es a un tipo de *lector clásico*. En este sentido la crítica de este trabajo está dirigida a ese lector que se esconde detrás de las lecturas recurrente hechas sobre la poeta polaca y analizadas en el primer capítulo. Dado que la poeta es contemporánea, que pertenece al final del siglo XX y aún al comienzo del XXI, dado que sabemos con certeza que es una lectora juiciosa de Baudelaire –un poeta más que moderno- (lo ha traducido al polaco), es razonable pensar que se le debe dar la oportunidad de ser leída desde la radical conciencia histórica de la

³² Por lo menos en lo que a la poesía moderna se refiere, un texto ya clásico –valga la ironía- sobre el tema pudo haber contribuido bastante a esto, considerando su amplia difusión (Así lo sugiere Paul de Man en su texto “Lyric and Modernity”, en *Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*). Se trata del minucioso y juicioso estudio de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, que en parte nació por la inquietud que inspiraba en el autor el hecho de que tantos poetas modernos fueran “oscuros” y “herméticos”. El capítulo con el que abre la reflexión es rico en la descripción de tal inquietud, incluso de formas muy explícitas: “*La obscuridad de ésta es deliberada* [de la poesía moderna]. Ya Baudelaire escribía: ‘Hay cierta gloria en no ser comprendido.’” (14). También: “*De momento, lo único que cabe aconsejar al neófito es que intente acostumbrar sus ojos a la oscuridad que envuelve a la lírica moderna. Por doquiera observamos la misma tendencia a alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas.*” (p. 15)

modernidad, de la que probablemente ella misma no carece. De otro modo, quizás se nos escapen elementos fundamentales de su poesía.

Así que aclarar un poco qué es lo que alberga en términos generales el espíritu de la literatura moderna nos puede permitir comprender el reto que su poesía representa, qué signos de la literatura se mueven en su obra, cuáles son las transgresiones que producen esa disonancia entre su estilo y la manera en que es interpretado por la crítica; ya está visto que un primer síntoma de transgresión de pasadas escrituras en una nueva escritura es la disonancia entre la obra y la crítica, la dificultad primera para saber *cómo* leer una obra y, en fin, para determinar por qué o *cómo* es literatura. Esto último sólo podrá ser aclarado cuando a la obra se le permita manifestar los signos de la escritura que honestamente expresa y aquellos que a su paso inventa para sí misma, que es probablemente el reto que nos propone.

TERCER CAPÍTULO

AUSTERIDAD Y DESCONCIERTO

*La cebolla es otra historia.
No tiene entrañas la cebolla.
Es cebolla cebolla de verdad,
hasta el colmo de la cebollosidad.
Por fuera cebolluda,
cebollina hasta la médula,
podría escrutar su interior
la cebolla sin temor.*

Wisława Szymborska

...si bien hasta el presente se ha visto el texto con la apariencia de un fruto con hueso (un albaricoque, por ejemplo) cuya pulpa sería la forma y la almendra sería el fondo, hoy conviene verlo más bien con la apariencia de una cebolla, organización a base de pieles (niveles, sistemas), cuyo volumen no conlleva finalmente ningún corazón, ningún hueso, ningún secreto, ningún principio irreductible, sino la misma infinitud de sus envolturas, que no se envuelven en otra cosa que el mismo conjunto de sus superficies.

Roland Barthes, “La imagen del estilo”

Habiendo analizado y criticado las propuestas de lectura de los comentaristas, habiendo esclarecido a grandes rasgos que su problema radica en la perspectiva *clásica* (o simplemente no moderna) desde la que se aproximan a la poesía de la polaca, llega el turno a este trabajo de proponer un camino de lectura. Ensayaremos entonces una aproximación que responda en la misma tónica a la cualidad moderna que se puede sospechar en la escritura de Szymborska. Una primera implicación de esto es la necesidad de atender a la *forma*, y esto intentaremos hacerlo teniendo en cuenta un principio muy bien formulado por Umberto Eco en su texto “Sobre el estilo”:

Está claro que, a estas alturas, si la obra de arte es forma, el modo de formar no atañe ya solamente al léxico o a la sintaxis (como puede suceder con la así llamada estilística), sino a todas las estrategias semióticas que se desenvuelven tanto en la superficie como en las profundidades siguiendo las nervaduras de un texto. Pertenecerán al estilo (como modo de formar) no sólo el uso de la lengua (o de los colores, o de los sonidos, según los sistemas o universos semióticos), sino también el modo de disponer las estructuras narrativas, de bosquejar personajes, de articular puntos de vista (173)

Todo esto deriva en concebir el *contenido* “formalmente”, más que referencialmente. Es decir, el objetivo es explorar el espesor de ese *contenido*, en tanto que *signo* de una relación y una idea particular sobre la literatura y sobre otras cuestiones, y no simplemente sobre lo que se supone que dice a lo que se supone que se refiere. Esta aclaración es importante dado el hecho de que la austeridad estilística de Szymborska parece situarnos con vehemencia ante el *contenido* (pero sólo en el sentido en que hemos dicho que debe tratarse).

Empezaremos entonces investigando en qué consiste la supuesta austeridad de Szymborska, si la palabra es la más adecuada para describir el fenómeno o no.

1. AUSTERIDAD ESTILÍSTICA

1.1. NARRATIVIDAD

Hemos hablado a lo largo de todo este trabajo de lo que podría considerarse, a primera vista, una *austeridad* en el estilo de Szymborska. Se trata de una suerte de sencillez de su poesía que la hace fácilmente “inteligible”, que no despierta la sensación de desconcierto, puesto que no muestra en general una pérdida del significado en la desorganización o el caos a nivel de la oración o del sintagma. Ahora bien, el término es apropiado sólo parcialmente si describe el estilo de la poeta ante todo en negativo: atendiendo a lo que éste no tiene, no presenta, no hace. Es por eso que aquí intentaremos ahondar en el análisis más en positivo, incluso si los mecanismos del estilo estudiado operan por negación o por oposición a otros (por ejemplo, los de una tradición, o los que se dan por sentado en los lugares comunes sobre la poesía).

Empezaremos con un poema que ejemplifica muy claramente una tendencia de la poesía de la autora a valerse de recursos narrativos que, se podría pensar, no son propios del lenguaje poético:

UN TERRORISTA: ÉL OBSERVA

La bomba explotará en el bar a las trece veinte.

Ahora apenas son las trece y dieciséis.

Algunos todavía tendrán tiempo de salir.

Otros de entrar.

El terrorista ya se ha situado al otro lado de la calle.

Esa distancia lo protege de cualquier mal

y se ve como en el cine:

Una mujer con una cazadora amarilla: ella entra.

Un hombre con unas gafas oscuras: él sale.

Unos chicos con vaqueros: ellos están hablando.

Trece diecisiete y cuatro segundos.

Ese más bajo tiene suerte y sube a una moto,

y ése más alto entra.

Trece diecisiete y cuarenta segundos.

Una niña: ella va andando con una cinta verde en el pelo.

Sólo que de repente ese autobús la tapa.

Trece dieciocho.

Ya no está la niña.

Habrás sido tan tonta para entrar, o no,

eso ya se verá cuando vayan sacando.

Trece diecinueve.

Y ahora como que no entra nadie.

En vez de entrar aún hay un gordo calvo que sale.

Pero parece que busca algo en sus bolsillos y
a las trece veinte menos diez segundos

Vuelve a buscar sus miserables guantes.

Son las trece veinte.

Qué lento pasa el tiempo.

Parece que ya.

Todavía no.

Sí, ahora.

Una bomba: la bomba explota. (Fin 120)

Los elementos que construyen todo un clima y carácter narrativo en el poema son varios:

- 1) La enumeración constante de la hora (“trece y dieciséis”; “trece diecisiete y cuatro segundos”; “trece diecisiete y cuarenta segundos”; etc.)
- 2) La descripción de las acciones, situando el núcleo sintáctico en el verbo (“explotará”; “entra”; “sale”; “están hablando”, etc).
- 3) La suerte de presentación de los personajes y en definitiva la descripción de una escena y de un evento le dan a este poema un carácter muy narrativo.

En su texto “En torno a la poesía”, Tzvetan Todorov hace un recorrido a través de distintos esfuerzos por definir la poesía, excluyendo el rasgo evidente en la mayoría de los casos pero no suficiente: el verso. Allí, Todorov describe sucintamente la teoría de Suzanne Bernard respecto del poema en prosa, dentro de la cual, uno de los rasgos característicos de la poesía en términos generales, e independientemente del verso, sería una particular relación con el

tiempo. Se trata de una intemporalidad, una manera de escapar del tiempo que, nos explica Todorov, ocurriría, según Bernard, gracias a dos procesos que se dan en la poesía: en primer lugar la repetición –la rima, cierto uso del lenguaje de un modo musical que inserta una cualidad rítmica propia de la poesía-. Y en segundo lugar, o bien una yuxtaposición de “momentos”, o bien una destrucción de las categorías lógicas que impide reconocer cualquier continuidad temporal. Ninguno de estos es el caso del poema de Szymborska que hemos citado. De hecho, su cualidad narrativa va un poco en contravía de esa intemporalidad que caracterizaría a la poesía desde la perspectiva descrita antes, la narratividad de este poema introduce drásticamente una temporalidad en el poema. Y si contamos con el hecho de que trata un tema de preocupación muy contemporánea, muy histórica, esta inserción del tiempo en el poema es todavía más clara.

Ahora bien, lo que pretendemos evidenciar aquí, es que existen ciertas ideas sobre la poesía, más o menos difundidas, que pueden programar y conducir, y en todo caso, condicionar una lectura específica. En este caso, se trata de resaltar el hecho de que hay una creencia o una idea extendida de que la poesía tiene como característica fundamental esta especie de intemporalidad, tal como lo hemos descrito antes, que encuentra su contraejemplo en el poema de Szymborska que hemos citado. Situación que, por lo demás, “obligaría” por decirlo así, al lector que asistiera a este poema desde una perspectiva similar a la de S. Bernard, a justificar la cualidad poética –y probablemente literaria- de este poema. En resumen, lo que aquí se nos presenta es una idea sobre la poesía que encuentra su desafío, en poemas como el que hemos citado de la premio Nobel polaca.

Por otra parte, es posible pensar que esta cualidad narrativa le dé al poema un aire de pocas pretensiones, como si se tratara de un breve relato y no de una muestra de “intemporalidad”, rasgo que contribuiría al aire de austeridad que queremos caracterizar aquí.

En “Fotografía del 11 de septiembre”, la construcción del poema gira en torno a un elemento de intemporalidad, como lo sería una fotografía. Sin embargo, el hecho mismo de que se

trate de una fotografía de un hecho histórico, real y tan inserto para el lector contemporáneo en la historia y en la actualidad contrasta con esa intemporalidad:

FOTOGRAFÍA DEL 11 DE SEPTIEMBRE

Saltaron hacia abajo desde los pisos en llamas:

uno, dos, todavía unos cuantos
más arriba, más abajo.

La fotografía los mantuvo con vida,
y ahora los conserva
sobre la tierra hacia la tierra.

Todos siguen siendo un todo
con un rostro individual
y con la sangre escondida.

Hay suficiente tiempo
para que revolotee el cabello
y de los bolsillos caigan
llaves, algunas monedas.

Siguen ahí al alcance del aire,
en el marco de espacios
que justo se acaban de abrir.

Sólo dos cosas puedo hacer por ellos:

describir ese vuelo
y no decir la última palabra. (Ins 59)

En los poemas que citaremos al respecto de otros aspectos de la austeridad estilística de Szymborska, este carácter narrativo se hará evidente.

1.2. POETIZANDO LO COTIDIANO

Otra de las estrategias mediante las cuales Szymborska crea el efecto de austeridad y sencillez en sus poemas es lo que llamaremos la *poetización de lo cotidiano*. No es solamente el uso de un lenguaje próximo, no demasiado refinado, aunque éste es uno de los procedimientos principales. Maria Filipowicz-Rudek y Juan Carlos Vidal, editores de Szymborska en castellano para la editorial Hiperión, dan testimonio de estas cualidades de su poesía en polaco, al decir que su lenguaje es “muy simple, casi coloquial, carente de énfasis y de pathos” (p. 10) En una entrevista a la poeta, publicada en el diario *El País* de España, el entrevistador le ha preguntado si hay palabras que trata de evitar cuando escribe, a lo que ella ha respondido: “*Las arcaicas y las grandilocuentes*”. Los traductores de Szymborska, por su parte, dan testimonio de la sencillez de su lenguaje: “la propia razón de ser de la poesía de Szymborska, ese raro y maravilloso milagro artístico que consiste en expresar las graves y profundas preguntas sobre el hombre, la vida, la historia, la naturaleza, en un lenguaje muy simple, casi coloquial, carente de énfasis y de pathos...” (*Id* 9) Por lo demás, las traducciones al castellano son fieles en este aspecto, hechas en un lenguaje sencillo y justo así, poco grandilocuente.

Prácticamente toda su poesía se vale de un lenguaje así, sin embargo, como hemos dicho ya, no es el único aspecto de su poesía teñido por la sencillez de lo común. El ejemplo por excelencia de su énfasis explícito en la exaltación de lo cotidiano es “Feria de Milagros”:

FERIA DE MILAGROS

Milagro común

es que sucedan muchos milagros comunes.

Milagro corriente:

en el silencio de la noche, ladridos
de perros invisibles.

Milagro, uno de muchos:
una nube ligera y pequeña
es capaz de ocultar una luna grande y pesada.

Varios milagros en uno:
un árbol se refleja en el agua,
su parte izquierda es su parte derecha,
crece allí con la copa hacia abajo,
no puede alcanzar el fondo,
aunque el agua sea poco profunda.

Milagro a la orden del día:
vientos bastante débiles y moderados,
fuertes, durante las tormentas.

Milagro; uno cualquiera:
las vacas con vacas.

Otro tan bueno como éste:
éste y otro huerto
de éste y no de otro hueso.

(Poesía no completa De "Gente en el puente" 331)

Sin embargo, su poema "La realidad exige" ejemplifica de una manera menos explícita el uso de imágenes cotidianas, dándoles el mismo estatuto que tendrían cuestiones extraordinarias y fuera de lo común y sencillo de todos los días

LA REALIDAD EXIGE

La realidad exige
 que lo digamos bien claro:
 la vida sigue su curso.
 Sucede así en Cannas, en Borodinó,
 en los llanos de kosovo y en Guernica.

Hay una gasolinera

en una pequeña plaza de Jericó,
hay bancos recién pintados
 cerca de Bila Hora.

Las cartas van y vienen

entre Pearl Harbor y Hastings,
pasa un camión de muebles
 bajo la mirada del león de Keronea
y sólo un frente atmosférico amenaza
 los florecientes jardines cercanos a Verdún.
 (Fin 161, el énfasis es nuestro)

En este fragmento observamos que el caso de este poema es el del contraste entre las imágenes de grandes tragedias, que quedan esbozadas en los nombres de los lugares donde han ocurrido, y las de la realidad diaria que finalmente se apodera de ellos y trae consigo los asuntos ordinarios de la vida. Un poema similar, en el que se establece un contraste fuerte entre cuestiones de gran importancia e imágenes de la cotidianidad es “Equipaje de vuelta”:

EQUIPAJE DE VUELTA

Rincón de pequeñas tumbas en el cementerio.
 nosotros, los de largas vidas, los evitamos a hurtadillas
 como evitan los ricos los barrios de los pobres.

Aquí yacen Zosia, Jacek y Dominik
 arrebatados prematuramente al sol, a la luna,
 al movimiento de los astros, a las nubes.

Poca provisión hicieron en su equipaje de vuelta.

Jirones de imágenes
 en número no excesivamente plural.
 Una cucharada de amargo conocimiento con sabor a
 medicina.

*Pequeñas desobediencias,
 y de ellas alguna mortal.
 La alegre persecución de una pelota por la carretera.
 La felicidad de patinar por el frágil hielo.*

Ése de ahí, y aquella de al lado, y aquéllos de la orilla:
*antes de llegar a crecer hasta el picaporte,
 a estropear el reloj,
 a romper el primero cristal.*

Margarita, cuatro años,
 y de éstos, dos en cama y con la vista en el techo.

Rafa: para los cinco años le faltó un mes,
*y a Susi las navidades
 y la neblina del vaho que se eleva en el frío.*

Qué decir de un día de vida,
 de un minuto, un segundo,
¿oscuridad y el brillo de una bombilla y otra vez

oscuridad?

KÓSMOS MAKRÓS

CHRÓNOS PARÁDOKSOS

Sólo la pétrea lengua griega tiene palabras para esto.

(Ins 61, el énfasis es nuestro)

Por otro lado, en un poema como “Puede ser sin título”, la exaltación de lo ordinario se da en la forma de una *afirmación de la diferencia y de la variedad*, las cosas comunes se tornan siempre nuevas y siempre diferentes, con lo que aquello que es “siempre lo mismo”, lo “rutinario”, lo de todos los días, en realidad es algo nuevo constantemente³³:

Después de todo, estoy sentada bajo un árbol,

a la orilla del río,

en una mañana soleada.

Es un acontecimiento banal

y que no pasará a la historia.

Nada que ver con batallas ni pactos

cuyas causas se investigan,

ni con tiranocidios dignos de ser recordados.

³³ En un poema como “Platón o el porqué” Szymborska aborda directamente este asunto desde un punto de vista que en este caso sí puede caber tratar de filosófico: Por oscuros motivos, / en desconocidas circunstancias / el Ser Ideal ha dejado de bastarse a sí mismo. // Podría haber durado y durado, sin fin, / hecho de la oscuridad, forjado de la claridad / en sus somnolientos jardines sobre el mundo. // ¿Para qué diablos habrá empezado a buscar emociones / en la mala compañía de la materia? // ¿Para qué necesita imitadores / torpes, gafes, / sin vistas a la eternidad? // ¿Cojeante sabiduría / con una espina clavada en el talón? / ¿Desgarrada armonía / por agitadas aguas? / ¿Belleza / con desagradables intestinos en su interior / y Bondad / -para qué con sombra, / si antes no tenía-? // Ha tenido que haber algún motivo / por pequeño que aparentemente sea, /pero ni siquiera la Verdad Desnuda lo revelará / ocupada en controlar / el vestuario terrenal. // Y para colmo, esos horribles poetas, Platón, / virtudes de las estatuas esparcidas por la brisa / residuos del gran Silencio en las alturas...

Y sin embargo estoy sentada junto al río, es un hecho.

Y puesto que estoy aquí,
 he tenido que venir de algún lado
 y antes
 estar en muchos otros sitios,
 exactamente igual que los grandes descubridores
 antes de subir a cubierta.

Hasta el momento más efímero tiene su pasado,

Su viernes antes del sábado,

Su mayo antes de junio.

Son tan reales sus horizontes

Como los de los catalejos de los almirantes.

[...]

Y aunque en los alrededores no pasa nada importante,

el mundo no es más pobre en sus detalles,

ni está peor justificado, ni menos definido

que en la época de las grandes migraciones.

[...]

No sólo se erosionan los aniversarios de las sublevaciones,

también envejecen los guijarros de la orilla.

[...]

Por casualidad estoy aquí y miro.

Sobre una mariposa blanca bate en el aire

Unas alas que sólo a ella le pertenecen

Y una sombra se me escapa a través de la mano,

No otra, no la de cualquier, precisamente la suya.

Ante esta visión siempre me abandona la certeza

de que lo importante

es más importante que lo insignificante.

(Fin 153, énfasis es nuestro)

Este interés de Szymborska por la individualidad e importancia de cada cosa particular se ve especialmente confirmado en su discurso de recepción del Nobel, donde le replica al Eclesiastés:

‘Nada nuevo bajo el sol’, dijiste, Eclesiastés. Pero si tú mismo naciste nuevo bajo el sol. Y el poema del cual eres autor también es nuevo bajo el sol porque nadie lo escribió antes que tú. Y nuevos bajo el sol son todos tus lectores, porque quienes vivieron antes que tú está claro que no pudieron leerlo. Tampoco el ciprés bajo cuya sombra te sentaste crece aquí desde el principio de los tiempos. Nació de otro ciprés similar, pero no exactamente igual al tuyo.
(Szymborska 1997 52)

Pero, hablando concretamente de su poesía, son varios poemas los que manifiestan esta defensa de lo particular y de la diferencia, por ejemplo el poema “Nada dos veces” es muy explícito al respecto:

NADA DOS VECES

Nada sucede dos veces
ni sucederá, y por eso
sin experiencia nacemos
sin rutina moriremos.

En esta escuela del mundo
ni siendo malos alumnos
repetiremos un año,
un invierno, un verano.

No es el mismo ningún día,
no hay dos noches parecidas,
igual mirada en los ojos,
dos besos que se repitan.

Ayer mientras que tu nombre
 en voz alta pronunciaban
 sentí como si una rosa
 cayera por la ventana.

Ahora que estamos juntos,
 vuelvo la cara hacia el muro.
 ¿La rosa? ¿Cómo es la rosa?
 ¿Cómo una flor o una piedra?

Dime por qué, mala hora,
 con miedo inútil te mezclas.
 Eres y por eso pasas.
 Pasas, por eso eres bella.

Medio abrazados, sonrientes,
 buscaremos la cordura,
 aunque somos diferentes
 cual dos gotas de agua pura. (Fin 58)

1.3. PERSPECTIVAS, COMPARACIONES, VERSIONES

Por otro lado, hay en la poesía de Szymborska una serie de procedimientos que contribuyen a la construcción del efecto de austeridad en su poesía, mediante la puesta en escena de lo que podríamos llamar *otro lado* de cosas, fenómenos y cuestiones. En general los personajes y las imágenes que constituyen esta puesta en escena corresponden a seres en cierto sentido marginales, que no suelen tener voz dentro de ciertas maneras comunes y tradicionales de ver las cosas.

Los procedimientos se basan en una estrategia principal: la introducción de perspectivas inusuales para contemplar o comprender alguna cuestión o fenómeno. Las perspectivas se construyen de distintas maneras, por ejemplo a través de comparaciones que sitúan los fenómenos en contexto y le dan nuevos valores. Otra manera de ofrecer nuevas perspectivas es la creación de versiones alternativas de los hechos, por ejemplo de historias o narraciones de la tradición, o de un acontecimiento o reflexión particulares.

Para analizar la estrategia de las perspectivas, empezaremos citando un poema que ilustra muy claramente el procedimiento:

EL CIELO

Por ahí habría que haber empezado: por el cielo.

Ventana sin alféizar, sin marco, sin cristales.

Un hueco, nada más que un hueco,

pero abierto de par en par.

No tengo que esperar una noche clara

ni levantar la cabeza

para mirar el cielo.

Lo tengo a mis espaldas, a mano, en mis párpados.

El cielo me envuelve por completo

y me alza en el aire.

Ni las montañas más altas

están más cerca del cielo

que los valles más profundos.

No hay más cielo en un lugar

que en otro.

Tan implacablemente aplastada está la nube

por el cielo como la tumba.

Tan en las nubes está el topo extasiado

como la lechuza que agita sus alas.

Aquello que cae al abismo
cae también del cielo al cielo.

Arenosas, fluidas, rocosas
inflamadas y volátiles
extensiones de cielo, migajas de cielo,
bocanadas y montones de cielo.

El cielo está omnipresente
incluso en las tinieblas bajo la piel.

Como cielo, defeco cielo.
Soy trampa entrampada
habitante habitado
abrazado abrazo
pregunta en respuesta a una pregunta.

La división en cielo y tierra
no es la forma adecuada
de pensar en este todo.
Permite tan sólo sobrevivir
bajo una dirección más exacta
para ser encontrada con más rapidez
si alguien me buscara.

Mis señas personales
son el entusiasmo y la desesperación. (Fin 151)

En este poema, la visión tradicional del cielo como una especie de “techo” del mundo es cuestionada, replanteando su lejanía. La trastocación de la perspectiva común es muy clara; el cielo pasa de estar lejos de y de ser una “superficie” a estar en nuestros párpados y ser un

hueco. Lo que usualmente se considera atado a la tierra, tiene en este poema una forma de no estar menos en el cielo que las aves o las nubes, pero además esta imagen usualmente sagrada o relacionada con lo inmaterial, se ve adherida a lo carnal de la comida y las heces. Aquí el cambio de perspectiva no se enfoca tanto en *quién* mira, sino en *cómo* se mira el cielo, lo que en cierto sentido podría ser también una nueva *versión* de los hechos, por decirlo así. Sin embargo, la estrategia de presentar otra perspectiva es utilizada todavía de otra manera, no enfocándose en el *cómo*, sino en el *quién*. Esta estrategia está presente en varios poemas, citamos algunos aquí:

UNA NIÑITA TIRA DEL MANTEL

Desde hace más de un año se está en este mundo
y en este mundo no todo se ha examinado
y puesto bajo control.

Ahora a prueba están las cosas
que no pueden moverse solas.

Hay que ayudarlas en eso,
correrlas, empujarlas,
cogerlas de un lugar y trasladarlas.

No todas quiere, por ejemplo el armario,
la cómoda, la inflexible pared, la mesa.

Pero ya el mantel sobre la testaruda mesa
-si se lo agarra bien de las orillas-
muestra disposición al viaje.

Y sobre el mantel los vasos, los platitos,
una jarrita con leche, cucharitas y un tazón
hasta tiemblan de ganas.

Muy interesante,
 qué movimiento elegirán
 cuando ya se agiten en el borde.
 ¿recorrido por el techo?
 ¿vuelo alrededor de la lámpara?,
 ¿salto a la ventana y de ahí a un árbol?

El señor Newton no tiene aún nada que ver con eso.
 que mire desde el cielo y agite los brazos.

Esta prueba tiene que hacerse.
 Y se hará. (Ins 40)

Este poema es una perspectiva desde la niñez, un estado que en un sentido sutil y cotidiano es marginal. Szymborska se ocupa en sus poemas de dejar que se oiga la voz –aunque sea imaginaria- de esos protagonistas de la vida cotidiana, que en cierto sentido son *otro* con respecto a las voces humanas y adultas –y quizás masculinas- que dominan la poesía y la literatura, y tal vez el mundo. Dentro de esta tendencia encontramos varios poemas dedicados a situar la perspectiva desde el punto de vista de los animales o las plantas. Por ejemplo, en el poema “Un gato en un piso vacío” asistimos a la muerte de una persona desde el punto de vista, al parecer menor, menos importante, de una mascota:

UN GATO EN UN PISO VACÍO

Morir, eso no se le hace a un gato.
 Porque qué puede hacer un gato
 en un piso vacío.
 Trepas por las paredes.
 Restregarse entre los muebles.
 Parece que nada ha cambiado.

Y, sin embargo, ha cambiado.

Que nada se ha movido,
pero está descolocado.

Y por la noche la lámpara ya no se enciende.

Se oyen pasos en la escalera,
pero no son éstos.

La mano que pone el pescado en el plato,
tampoco es aquella que lo ponía.

Hay algo aquí que no empieza
a la hora de siempre.

Hay algo que no ocurre
como debería.

Aquí había alguien que estaba y estaba,
que de repente se fue
e insistentemente no está.

Se ha buscado en todos los armarios.

Se ha recorrido la estantería.

Se ha husmeado debajo de la alfombra y se ha mirado.

Incluso se ha roto la prohibición
y se han desparramado los papeles.

Qué más se puede hacer.

Dormir y esperar.

Ya verá cuando regrese,

ya verá cuando aparezca.

Se va a enterar

de que eso no se le puede hacer a un gato.

Se irá hacia él
 como si no quisiera,
 despacito,
 con las patas muy ofendidas.

Y nada de saltos ni maullidos al principio. (Fin 169)

En este poema vemos también algo de la narratividad de la que hemos hablado antes, y la característica particular por la que es un buen ejemplo del procedimiento de construcción de perspectivas diferentes a las tradicionales podríamos describirla con un concepto típico de los análisis narratológicos estructuralistas: la *focalización* desde el gato. Este procedimiento desvía la atención del poema -después del primer verso, en que se informa al lector de la muerte del amo- del fenómeno de la muerte explícitamente, hacia el desconcierto de la ausencia que provoca. Y al situar este desconcierto en el gato, como si sólo pudiera caracterizarse así plenamente, el poema parece sugerir la idea de que la experiencia y las vivencias en torno a la muerte de los otros tienen algo de primario, de animal. La concentración en la primariedad de la experiencia, en una suerte de naturalidad anterior a la conciencia no es única de este poema, y es otro elemento que ayuda a la composición del aire de austeridad de los poemas.

En el poema “Visto desde arriba”, encontramos incluso una protesta explícita en contra de la marginación de los animales y la jerarquización radical por la que el mundo humano se considera más importante en todo sentido que el mundo animal:

VISTO DESDE ARRIBA

Sobre un sendero yace un escarabajo muerto.
 Ha doblado con cuidado sus tres pares de patitas sobre el vientre.
 En lugar del caos de la muerte – orden y esmero.
 El horror de esta imagen es moderado,
 el alcance estrictamente local, entre la grama y la menta.
 La tristeza no contamina.
 El cielo es azul.

Para nuestra tranquilidad, su muerte es más superficial
 los animales no fallecen, simplemente, se mueren
 perdiendo –queremos creerlo- menos sentimiento y menos
 mundo,
 al abandonar –pensamos- un escenario menos trágico.
 Sus ánimas sumisas no nos asustan de noche,
 respetan la distancia,
 saben qué es el rigor.

Y aquí está sobre el sendero el escarabajo muerto,
 en un estado no lamentable brilla al sol.
 Da lo mismo pensar en él o mirarle:
 no parece que le haya pasado nada importante.
 Lo importante, dicen, sólo está unido a nosotros.
 Sólo a nuestra vida, sólo a nuestra muerte,
 la muerte que se regocija de su forzada primacía. (Fin 113)

En este caso no hay una focalización desde el escarabajo, como en el caso del poema “un gato en un piso vacío” o incluso como la focalización desde la niña pequeña en el poema “Una niñita tira del mantel”. La manera en que se ofrece una nueva perspectiva aquí es situando al escarabajo muerto como personaje principal del poema y utilizando un recurso irónico para caricaturizar y criticar la manera tradicional de considerar este acontecimiento “insignificante”.

Como ya habíamos señalado, las comparaciones son otro de los procedimientos por medio de los que Szymborska introduce nuevas perspectivas. La comparación en los poemas de la polaca construye una imagen en la que las cosas se presentan acompañadas de muchas otras cosas que no son. Veamos un ejemplo, para aclarar esto:

UNA DEL MONTÓN

Soy la que soy.
Casualidad inconcebible
como todas las causalidades.

Otros antepasados
podrían haber sido los míos
y yo habría abandonado
otro nido,
o me habría arrastrado cubierta de escamas
de debajo de algún árbol.

En el vestuario de la naturaleza
hay mucho trajes.
Traje de araña, de gaviota, de ratón de monte.
Cada uno, como hecho a la medida,
se lleva dócilmente
hasta que se hace tiras.

Yo tampoco he elegido,
pero no me quejo.
Pude haber sido alguien
Mucho menos individuo.
Parte de un banco de un banco de peces, de un hormiguero, de un
enjambre,
partícula del paisaje sacudida por el viento.

Alguien mucho menos feliz,
criado para un abrigo de pieles
o para una mesa navideña,
algo que se mueve bajo el cristal de un microscopio.

Árbol clavado en la tierra,
al que se aproxima un incendio.

Hierba arrollada
por el correr de incomprensibles sucesos.

Un tipo de mala estrella
que para otros brilla.

¿Y si despertara miedo en la gente,
o sólo asco,
o sólo compasión?

¿Y si hubiera nacido
no en la tribu debida
y se cerraran ante mí los caminos?

El destino, hasta ahora,
ha sido benévolo conmigo.

Pudo no haberme sido dado
recordar buenos momentos.

Pude haber sido yo misma, pero sin que me sorprendiera,
lo que habría significado
ser alguien completamente diferente. (Ins 25)

Lo que surge en este poema y que ilustra muy bien el procedimiento de la comparación, es la enunciación en negativo, la concentración en el *no ser* que se esconde tras el “pude haber

sido” Finalmente la voz que habla en el poema *no es* una araña, una gaviota o un ratón de monte; *no es* parte de un banco de peces, o de un enjambre; *no es* un árbol, ni una hierba, ni una mala estrella, etc. La enunciación en positivo, esa que respondería a la pregunta que más comúnmente nos hacemos -¿*Qué es?*- se ve desplazada del centro gramatical y temático del poema por la enunciación en negativo, dándole a ésta un lugar estelar, por decirlo así.

Por otro lado, hay que señalar que los “seres” que por comparación esta voz *no es*, son, en cierta medida, cotidianos y muy ligados a un entorno de naturaleza y sencillez: un pez o una araña terminan ocupando el lugar que esperaríamos que ocupara una persona, un ser humano, una escritora, una mujer, una nacionalidad.

Y tampoco podíamos dejar de resaltar el final del poema, donde lo único que se muestra como una enunciación en positivo respecto de la voz del poema es el hecho de sorprenderse, en estrecha relación con la apreciación de lo que parece cotidiano y común, con la concentración en la diferencia y la variedad, por mínima que parezca.

Finalmente, otra manera en que se construyen perspectivas diversas es a través de las versiones. Puede ser de hechos ficticios, generales o tomados en abstracto, que podría ser el caso de los poemas con una focalización desde animales o plantas, como los que hemos citado antes, o como éste, donde una figura de autoridad e importancia como la del emperador es vista desde la perspectiva de la vieja tortuga de forma en que nos llega una suerte de versión de los hechos del animal:

SUEÑO DE UNA VIEJA TORTUGA

Sueña la vieja tortuga con lechugas de hojas verdes
y junto a ellas, de pronto, he aquí al Emperador,
apareció tan campante, como hace un siglo y tres meses.
Mas la tortuga no sabe que esto causa admiración.

Es cierto que el Personaje no apareció todo entero,
en sus botines bien limpios se mira brillante el sol,
arriba sus pantorrillas con medias blancas de estreno.

Mas la tortuga no sabe que esto es conmovedor.

Dos piernas en la parada de Austerlitz hacia Jena,
hay niebla densa en lo alto, y de allí llega una risa.

Podéis dudar si queréis de lo real de esta escena
y de son imperiales sus botines con hebillas.

Reconocer es difícil a una persona por partes:
ya sea por el pie izquierdo, ya por el derecho.

La tortuga no recuerda casi nada de sus padres
menos sabe todavía quién se le metió en el sueño.

Fuera o no el Emperador, ¿cambia acaso en algo esto,

lo inaudito de su sueño? Una sombra parecida

fue capaz de escabullirse del olvido unos segundos

y ¡colarse por el mundo!, del talón a la rodilla. (Fin 115)

Pero estas versiones pueden construirse de una manera mucho más evidente, ofreciendo explícitamente diversos relatos en torno a un mismo hecho, transformándolo o cuestionando las interpretaciones tradicionales. Es el caso del poema “La mujer de Lot”:

LA MUJER DE LOT

Miré atrás dicen que por curiosidad.

Mas, curiosidad parte, pude haber tenido otras razones.

Miré atrás de pena por la fuente de plata.

Por descuido, mientras ataba la correa de mi sandalia.

Para no mirar más el cogote justo

de mi esposo, Lot.

Por la súbita certeza de que, si muriera,

ni siquiera se habría detenido.

Por la desobediencia de los sumisos.

A la escucha de la persecución.

Tocada por el silencio esperando que Dios cambiara de parecer.

Nuestras dos hijas ya desaparecían detrás de la cima de la colina.

Sentí la vejez en mí. La lejanía.

La vanidad de la andadura. El sueño.

Miré atrás al poner el hatillo sobre el suelo.

Miré atrás por temor a dónde dar el paso

En mi sendero aparecieron serpientes,

arañas, ratones, polluelos de buitres.

Ya ni lo bueno ni lo malo –simplemente, todo lo vivo,

reptaba y saltaba en pánico colectivo.

Miré atrás por mi soledad.

Por vergüenza de estar huyendo a hurtadillas.

Por ganas de gritar, de volver.

O quizá sólo cuando arreció el viento,

soltó mi cabello y me levantó el vestido.

Sentía que me miraban desde las murallas de Sodoma

Y rompían en carcajadas sonoras, una y otra vez.

Miré atrás por rabia.

Para saciarme de su gran perdición.

Miré atrás por todas las razones arriba expuestas.

Miré atrás de forma involuntaria.

Fue sólo una piedra la que giró rugiendo bajo mi cuerpo.

Fue una grieta la que, de súbito, me cortó el camino.

En el borde un hámster se agitaba sobre sus dos patas.

Y fue entonces cuando ambos miramos atrás.

No, no. Yo seguí corriendo,
 arrastrándome y levantando el vuelo,
 hasta que la oscuridad cayó del cielo,
 y con ella la gravilla ardiente y las aves muertas.
 Por falta de aliento giré repetidas veces.
 Quien lo viese habría pensado que bailaba.
 No descarto que tuviera los ojos abiertos.

Es posible que me desplomara con el rostro vuelto hacia la ciudad. (Fin 111)

2. AUSTERIDAD: LA FRASE Y EL SIGNIFICADO

2.1. LA FRASE EN LA POESÍA DE SZYMBORSKA

Finalmente quisiéramos hablar sobre un rasgo formal de la poesía de Szymborska que tal vez represente la mayor expresión de su austeridad estilística, en comparación con los lugares comunes sobre la literatura moderna.

Se trata de un rasgo estilístico típico de la poesía de la polaca, presente como una constante en sus poemas: la *frase*. En su poesía es infrecuente encontrar un verso que no sea una frase o que no haga parte de una. Es decir, en un sentido gramatical del término esta poesía se compone principalmente de estas unidades cerradas, gramatical y semánticamente “viables”.

Ahora bien, nos interesa hacer notar este rasgo porque sitúa a Szymborska en un lugar particular y disidente con respecto a la poesía moderna, tal como ésta es entendida en el marco de algunos lugares comunes y definiciones fosilizadas y naturalizadas del término. Una vez más, el semiólogo francés, Roland Barthes, tiene algo que decirnos en cuanto a esto se refiere. En su texto “El estilo y su imagen”, Barthes indica que la literatura moderna se ha esforzado por ‘hacer estallar la cerrazón frástica’, es decir, por escapar de la necesidad, propia del lenguaje escrito, de expresarse en *frases* para lograr un mínimo de sentido –de ahí que la unidad mínima de estudio de la lingüística haya sido, durante tanto tiempo, la frase. Dos cosas quedan anotadas aquí, por un lado, el hecho de que la *frase* es un signo cardinal de la escritura, en palabras de Barthes: “La frase, con su cerrazón y su limpieza, se me

aparece así como la determinación fundamental de la escritura” (Barthes 1976 156). La frase, en su “cerrazón” semántica y gramatical es el primer criterio de los lenguajes escritos, nos dice Barthes; la lengua hablada, considerada con frecuencia el estándar del que se distancian los estilos literarios es, en realidad, un lenguaje abundantemente subfrástico. Por otro lado, queda anotado, en esta idea, el hecho de que la literatura moderna se ha caracterizado por un esfuerzo enfocado en la producción de un lenguaje escrito no basado en la completud gramatical y semántica de la frase. Los ejemplos de Barthes son el clásico *Un coup de dés* de Mallarmé, y lo que él llama la “hiperproliferación” de las frases proustianas.

Lo anterior nos lleva en una nueva dirección, en lo que al análisis sobre la poesía de Szymborska se refiere. Primero hemos de reconsiderar todas las ideas con respecto a la coloquialidad de su lenguaje, puesto que ésta no estaría localizada ante todo en la sintaxis o en la organización de las estructuras gramaticales, sino probablemente en los temas, el léxico y quizás incluso en las ideas. Y segundo, podremos establecer una suerte de breve teoría del rasgo esencial que en la poesía de Szymborska produce el desconcierto en cuanto a su estilo, en el marco de la literatura moderna, esto es, su fuerte conservación del signo predominante del lenguaje escrito, la frase.

La frase normal, se compone básicamente de dos partes, el *sujeto* y el *predicado*. El sujeto es aquello de lo que se habla, el predicado es aquello que se dice del sujeto. A su vez estas dos partes pueden incluir muchas otras partículas, pero lo fundamental es la presencia del verbo en su forma personal (es decir, ni gerundio, infinitivo o participio pueden constituir por sí solos una frase). Así pues, en términos lógicos, lo indispensable para tener una frase es la presencia de un sujeto y un predicado; y en términos sintácticos (gramaticales) lo imprescindible es la presencia de un verbo en forma personal³⁴. Teniendo en cuenta estas especificaciones, podríamos afirmar que la poesía de Szymborska se basa en este tipo de frases. Un análisis sintáctico podría revelar la composición gramatical y lógicamente “correcta” de sus frases.

³⁴Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1975.

El problema, sin embargo, no es meramente gramatical ni sintáctico, es semántico. O más bien, la ausencia de dificultades en este sentido es el problema. No nace ante estos poemas la pregunta, tan común en el lector de poesía moderna, “¿qué quiere decir esto?”. El contraste entre Szymborska y una cierta idea sobre la poesía moderna que la cataloga como “oscura”, es que la poesía de la polaca parece *no carecer de significado*. Cómo se forma el significado, o por qué tenemos esta experiencia en cierto sentido “desconcertante” al leer a Szymborska en pleno siglo XXI y en el panorama de las literaturas modernas es lo que habría que investigar. Por supuesto, dado que, como hemos señalado, el problema supera los límites de la sintaxis, un análisis de este aspecto tendría que cubrir, así mismo, las relaciones entre frases, y entre el conjunto sintáctico de los poemas y el contexto. Un estudio de ese calibre supera los límites de esta breve exploración a través de distintas posibilidades de análisis de la poesía de la Nobel polaca. Sin embargo, es razonable considerar que citando algunos poemas sea posible para el lector de este trabajo experimentar la construcción de significados en ellos, es por eso que se ha incluido un apéndice con una breve colección de poemas de la autora.

Por otro lado, no queremos dejar de proponer nuestra sospecha en cuanto a la posibilidad de que sea la *frase*, como rasgo estilístico, la que zanje la cuestión, por lo menos hasta cierto punto. Partiendo de la observación somera que hemos hecho sobre la particularidad del uso de la frase en Szymborska -o quizás de su *convencionalidad* y correspondencia con el lenguaje típico de la redacción- y de las cualidades semánticas por las que no surge en la mayoría de los casos una pregunta por el significado de los poemas, quisiéramos suponer por un momento que la frase es, en efecto, una pieza clave de la unicidad de la poesía de Wisława Szymborska.

2.2. LOS SIGNOS DE LA LITERATURA EN SZYMBORSKA Y LA HUIDA DE LA INTERPRETACIÓN

En el segundo capítulo hemos hecho referencia al concepto de *escritura* que construye Barthes en *El grado cero de la escritura*. Decíamos que la *escritura* es el conjunto de signos mediante los cuales la literatura señala hacia sí misma como tal, es decir, las marcas que

identifican a una obra o texto en particular como obra de literatura, y como una literatura en específico. Desde esta perspectiva, la preferencia de Szymborska por las frases cerradas y predominantemente “inteligibles”, ese rasgo de estilo, se convierte en un signo que relaciona a su poesía con tradiciones poéticas y literarias anteriores y que habla de una concepción propia de la literatura y de la poesía. Es por esto que quisiéramos hacer visible un cierto modo de relacionar a Szymborska con la “tradición moderna” –valga por esta vez la paradoja-, propio de los comentaristas que hemos criticado en el primer capítulo.

Se trata pues de la distancia que el manejo de la frase cerrada y tradicional en la poesía de Szymborska traza entre ésta y un cierto signo de alguna literatura moderna. Podría decirse que la “destrucción” de la frase, perpetrada por algunos escritores típicamente considerados modernos, ha sido naturalizada como un rasgo de identidad de la expresión literaria moderna. Es posible que esta circunstancia sea la que haya creado el panorama en contraste con el cual los comentaristas criticados han leído a la poeta polaca. Ésta es básicamente otra manera de hablar del problema de los lugares comunes sobre la poesía moderna -que afectan la lectura de algunos comentaristas de Szymborska- desde la perspectiva de los signos de la literatura y la *escritura* en los términos de Barthes. Es decir, se trata aquí de explorar un poco el camino de análisis que el semiólogo francés considera fundamental y que consiste en ese análisis de los signos de la(s) literatura(s) que, en este caso, enarbola la obra de Szymborska y todo lo que ellos podrían decir de la literatura. Este punto de vista resulta más comprensivo en cuanto a la cuestión de la pregunta y los posicionamientos, en torno a la literatura y al mundo, que se expresan en cualquier obra literaria, en este caso, en la de Wisława Szymborska.

Así pues, la pregunta fundamental que esto nos plantea es ¿qué nos dice la frase como rasgo estilístico predominante en la poesía de nuestra autora? En primera instancia podríamos decir que quizás hay una apreciación de la poeta por la literatura clásica. En otras palabras, alguien podría pensar que este rasgo es claramente una reminiscencia clásica en su poesía, una que podría situarla del todo en la orilla contraria a la modernidad si no se tuvieran en cuenta los factores históricos de su aparición y otros elementos de su escritura y estilo. De

alguna manera, el diagnóstico hecho por los comentaristas que hemos analizado ampliamente en el primer capítulo parece ubicarla en esas coordenadas. Recordemos que la observación fundamental hecha por estos críticos se basa sobre una separación muy problemática en dos polos: forma y contenido, cuyo fruto es, finalmente, la sugerencia de que la poesía de la Nobel polaca es una “poesía filosófica” o una poesía “del contenido”. Y decir esto es sugerir que esta poesía comprende la forma como un ropaje posible de ser claramente separado del contenido, en el cual finalmente se concentra para, supuestamente, desechar la frivolidad de ese “ropaje”. Si recordamos las ideas de Foucault y Barthes, respecto de las diferencias entre la literatura clásica y la(s) literatura(s) moderna(s), que hemos citado en el segundo capítulo, esa actitud ante la dupla forma/contenido juega un papel fundamental en la diferenciación.

En efecto Barthes nos dice que lo particular de la escritura clásica es su carencia de la radical conciencia histórica que ha llegado a tener la escritura moderna. Así pues, al afirmar que la poesía de Szymborska privilegia el contenido se corre el riesgo de hacer suposiciones problemáticas, que por lo demás terminan por adjudicarle un carácter muy definido, y no necesariamente loable, a la poeta.

A continuación quisiéramos abordar desde otra perspectiva este asunto. Si la dominancia de frases cerradas e inteligibles en los poemas de Szymborska, dada la sencillez y austeridad que de ella derivan, ha llevado a algunos críticos a pensar que la suya es una “poesía del contenido”, explorar otros poderes de la cerrazón frástica quizás nos dé un resultado diferente. Empezaremos recordando la revisión que se hizo en el primer capítulo del problemático supuesto al respecto de la dupla forma/contenido, presente en las ideas de los comentaristas criticados. En ese capítulo señalábamos dos cuestiones principalmente: en primer lugar, que ningún lenguaje literario es “transparente”, es decir, ninguno puede ser simplemente un medio para el contenido puesto que siempre deberá enarbolar signos de lo literario, elegidos de entre un acervo cultural y una lengua, de otro modo no podrá ser reconocido como literario. Y esos signos de lo literario y el tipo de lenguaje que puede elegir un escritor dicen más de lo que “dicen”, dado que indirectamente –o directamente,

dependiendo de dónde se enfoque la atención- hablan de otras elecciones entre otros lenguajes sociales. En segundo lugar exponíamos los términos en que Susan Sontag hace su propia crítica de la separación tradicional forma/contenido, empezando por su cuestionamiento de la *crítica de la interpretación*.

La interpretación que critica Sontag “supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente)” (28)³⁵. Frente a esta situación han surgido formas de arte rebeldes, que han tratado de poner en jaque a la crítica de la interpretación, de inhabilitarla. Al respecto nos dice la autora norteamericana:

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser (“simplemente”) decorativo. O a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El por-art busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como “lo que es”, termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la magia de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. (34)

La *huida de la interpretación* sería una forma de entender el fenómeno de la experimentación formal en la literatura moderna. La alteración de la frase como unidad semántica podría verse así como una estrategia para imposibilitar la interpretación, entendida ésta como mutilación y búsqueda de un “más allá” de las obras. El caso de Szymborska contrasta con este panorama. No obstante, esto no obliga a asumir una actitud “interpretativa” frente a la poesía de la polaca, como si ésta nos condujera irremediablemente hacia un contenido que transmitiera casi al desnudo –como si eso fuera posible-. Tampoco tendría que asumirse que esta distancia formal entre el carácter frástico de la poesía que aquí nos atañe y esta literatura en fuga –de la interpretación- de que nos habla Sontag se traduce en una distancia entre una poesía “de la forma” y una “del

³⁵ Este asunto se encuentra desarrollado en el primer capítulo.

contenido”. De hecho quisiéramos sugerir un parentesco fundamental entre ambas, pese a la diferencia de estrategias, puesto que:

el vanguardismo programático -que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido- no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. [...] Idealmente es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. (35)

Pensamos que la obra de Szymborska puede estar inscrita dentro de este género de obras que describe la crítica norteamericana. Su estilo sencillo, *inteligible*, sus temas con frecuencia modestos, son rasgos de su estilo que probablemente logran que la experiencia de sus lectores sea la de una intimidad directa con sus versos, una intimidad que no requiere de intérpretes ni de guías. Quizás esto explica la popularidad que ha tenido en Polonia y, luego de la recepción del premio Nobel, en diversos países del mundo entero. Recordemos que varios de sus críticos y comentaristas hacen hincapié en la popularidad de Szymborska, Poniatowska nos dice, por ejemplo: “Los jóvenes la siguen, la cantan, la aman. Los diez mil ejemplares de la primera edición de El gran número [...] se venden en una semana de 1993 [...] a Szymborska la canta Kora [...] También Lucía Prus la vuelve refrán callejero. Amor a primera vista [un poema de Szymborska] es hoy una canción.” (Poniatowska 14).

Por otro lado, hay que anotar que estas observaciones se basan ante todo en la austeridad estilística de Szymborska, que hemos venido caracterizando a lo largo de todo este capítulo. Por lo tanto, esta sugerencia que hacemos con respecto a Szymborska, como representante de esa literatura en fuga, a través de la limpidez y austeridad del estilo, no depende de la viabilidad de la hipótesis respecto a la frase que hemos desarrollado. Sin embargo, como ya lo hemos dicho en el apartado anterior, es razonable sospechar, independientemente de cómo ello ubique a la autora con respecto a la tradición moderna –valga la paradoja–, que esta hipótesis encontraría su confirmación en un análisis semántico detallado de su poesía.

En cierto sentido, podríamos decir que la poesía de Szymborska es, ante todo, para los lectores. Una crítica que quisiera ser respetuosa de esta intimidad, de la complicidad que la poeta ha tratado de establecer con sus muchísimos lectores, para rendir más frutos, tal vez pueda comenzar por ponerse las gafas del lector desprevenido, por decirlo así.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Probablemente la conclusión principal de este estudio está en su mismo comienzo. La objeción inicial, el motor de este trabajo, continúa siendo uno de los puntos nodales sobre los que finalmente quisiéramos insistir, esto es, el problema que presenta cierta manera de tratar la dupla conceptual forma/contenido. Lo que hemos querido hacer notar en este trabajo es que algunos comentarios críticos sobre Szymborska suponen, en su tratamiento de la dupla, que es posible, al hablar del lenguaje literario, separar la “forma” del “contenido”, como si la primera fuera una suerte de envoltura claramente diferenciada de la primera. Esta idea convierte a la “forma” en una especie de cristal, más o menos transparente, a través del cual intentamos definir los contornos de un paisaje externo y separado de esta superficie.

Las dificultades de tal visión las hemos expuesto ampliamente en el primer capítulo, sin embargo, la experiencia de análisis, o de exploración de posibles caminos para un estudio de la poesía de Szymborska, nos impulsa a confirmar el hecho de que en el análisis literario –o en *un* análisis literario- resulta altamente fructífero tratar la obra como un fenómeno formal. Esto incluso si lo que más salta a la vista de ella es lo que temporalmente y sólo en cierto sentido, podríamos llamar “contenido”, precisamente porque todo en una obra actúa como signo, todo constituye una señal hacia algo más. Éste es el otro punto sobre el que hemos querido enfatizar, porque en el caso de Szymborska, darle reconocimiento al peso formal del contenido parece ser esencial.

En efecto, este asunto guarda otra de las conclusiones más importantes de este trabajo: que la austeridad estilística de Szymborska constituye uno de los rasgos más característicos de su poesía y, en cierto sentido, una estrategia de evasión de la crítica de la interpretación. Esta evasión –por lo demás carente del exceso de seriedad que podría contradecirla- redundando en una cualidad muy ligera y próxima, que hace de la poesía de esta autora polaca, de ochenta y ocho años, una lectura muy atractiva para un gran público.

La estrategia, sin embargo, resulta de todos modos sofisticada de un modo muy particular. A la luz de un análisis como el que hemos propuesto aquí resulta ser una construcción formal muy espontánea y sencilla, que, no obstante, está cargada en sí misma de una importante

densidad de sentidos, en lo que se refiere a la literatura y a la poesía, situándose en posición de diálogo con toda una tradición. Tal como lo hemos señalado, valiéndonos de la idea de Susan Sontag sobre un arte cuya limpidez y espontaneidad llegan a permitir una experiencia más directa al receptor y una fuga exitosa de la crítica de la interpretación.

Por otro lado, el encuentro con una poesía de una sencillez tan luminosa, florecida en las manos de una poeta de un país y una cultura remotos para el lector hispanoamericano, sugiere otra pregunta, una que tiene la amplitud y la voracidad de una curiosidad que intuyendo un mundo no del todo descubierto. Básicamente, lo que queremos decir es que la lectura de Szymborska y de algunos poemas de sus contemporáneos y compatriotas – especialmente Zbigniew Herbert- nos lleva a una pregunta mucho más amplia respecto de ese mundo de origen, esa Otra Europa, como diría Milosz.

En efecto, una de las sospechas que nos deja este trabajo es que las condiciones tan particulares en que ha surgido la literatura de Europa del este, le han dado un carácter muy original y contrastante, en relación con la literatura de Europa occidental. Hay varios factores que, por lo demás, nos hacen intuir que Szymborska es una poeta de su tiempo, también en este sentido. Por un lado, la brutalidad con que la Segunda Guerra Mundial azotó a los pueblos de Europa central, no comparable con la ocupación alemana en el occidente; también, y esto explica lo anterior, el desprecio del nazismo frente a los pueblos eslavos y el enorme número de judíos que habitaban los territorios de la parte central del viejo continente. Y para completar, la opresión del comunismo stalinista y el lugar paradójicamente central y a la vez oprimido que ocupaban las artes dentro de este sistema.

En lo referente a este último punto el tema es extenso. No sólo porque el realismo socialista fue una forma estética *oficial* durante muchos años en la URSS, sino también porque los poetas y en general los escritores eran considerados parte fundamental de toda la vida y el sistema comunista. En cierto sentido era como el sueño romántico transformado en pesadilla; la poesía cercana a la vida, leída, valorada, pero totalmente atada de manos, sin libertad alguna.

Ahora bien, no obstante la tragedia que constituyó para las artes semejante estado de cosas, intuimos que su influjo pudo llegar a tener un alcance importante para la poesía de algunos escritores eslavos –y en general de Europa del este, no hay que olvidar que Hungría y Rumania no tienen lenguas de la familia eslava, pero sí pertenecen al cuerpo de naciones invadidas por la Unión Soviética y geográficamente situadas en la parte oriental de Europa-, empezando por Szymborska. Este influjo podría explicar la sencillez y familiaridad del lenguaje de la poeta polaca. Quizás la exigencia echa todos los escritores soviéticos de escribir según los parámetros del realismo socialista, de una manera clara y “transparente”, con personajes proletarios –“menores”-, sobre situaciones próximas a las personas del “común”, haya tenido algún eco inconsciente en la escritura de nuestra autora, y haya producido su estilo cercano y cotidiano. Ésta relación entre Szymborska y el realismo socialista y las tendencias soviéticas es un campo que augura exploraciones ricas y fructíferas.

Por último y precisamente en relación con el tema de los trabajos sobre la poeta polaca, quisiéramos insistir en el hecho de que no hay todavía muchos estudios accesibles en castellano, ni originalmente ni como traducciones. Éste es pues un ámbito fértil para la investigación y la exploración futura.

APÉNDICE

UNA EXPERIENCIA

LAS TRES PALABRAS MÁS EXTRAÑAS

Cuando pronuncio la palabra Futuro,
la primera sílaba pertenece ya al pasado.

Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo.

Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que no cabe en ninguna no-existencia. (Ins 34)

MIEDO ESCÉNICO

Poetas y escritores.

Porque así es como se dice.

Loa poetas entonces no son escritores, sino qué.

Al poeta la poesía, al escritor la prosa.

En la prosa puede haber de todo, hasta poesía,
en la poesía tiene que haber sólo poesía.

Según el cartel que la anuncia
con una enorme P de trazos modernistas,
inscrita en las cuerdas de una lira alada,
tendría yo que volar y no entrar caminando.

¿Y no sería mejor descalza
que con estos zapatos de oferta,
sustituyendo torpemente a un ángel
entre taconeo y rechinado?

Si al menos fuera más larga mi falda, con más vuelo,
y si no sacara yo los poemas del bolso sino de la manga,
fiesta, desfile, gran ocasión,
pim pam pum,
ab ab ba.

Allá en el escenario acecha una mesita
un tanto espiritista y de patas doradas,
y sobre la mesita humea un candelabro.

De eso se desprende
que tendré que leer a la luz de las velas
lo que escribí a la luz de una simple bombilla
tac tac tac a máquina.

Sin preocuparme de antemano
si esto poesía
y qué poesía,

si de esa en la que prosa está mal vista,
si de esa que es bien vista en prosa.

Pero cuál es la diferencia,
si sólo se aprecia en la penumbra

sobre un fondo de cortinas rojas
con flecos morados. (Fin 89)

EL SILENCIO DE LAS PLANTAS

La relación unilateral entre vosotras y yo
no va mal del todo.

Sé lo que hoja, pétalo, espiga, piña, tallo
y lo que os pasa a vosotras en abril y en diciembre.

Aunque mi curiosidad no es correspondida,
me inclino especialmente sobre algunas
y hacia otras levanto la cabeza.

Tengo nombre para vosotras:
arce, cardo, narciso, brezo,
enebro, muérdago, nomeolvides,
y vosotras no tenéis ninguno para mí.

Hace el viaje juntas.

Y durante los viajes se conversa ¿o no?
se intercambian opiniones al menos sobre el tiempo
o sobre las estaciones que pasan volando.

Temas no faltan, porque nos unen muchas cosas.

La misma estrella nos tiene a su alcance.
Proyectamos sombras según las mismas leyes.
intentamos saber cosas cada una a su manera

y en lo que no sabemos también hay semejanza.

Lo aclararé como pueda, preguntadme y ya está:

qué es eso de ver con los ojos,
para qué me late el corazón
o por qué mi cuerpo no echa raíces.

Pero cómo contestar a preguntas nunca hechas,

si además se es alguien
para vosotras tan nadie.

Musgo, bosque, prados y juncuales,
todo lo que os digo es un monólogo
y no sois vosotras quienes lo escucháis.

Hablar con vosotras es necesario e imposible.

Urgente en una vida apresurada
y está aplazado hasta nunca. (Ins 35)

APUNTE

Vida: única manera
de cubrirse de hojas,
tomar aliento en la arena,
alzar el vuelo con alas;

ser perro
o acariciar su cálido pelaje:

distinguir el dolor
de todo lo que no lo es;

tener lugar en los hechos,
meterse en las vistas,
buscar el menor de los errores.

Excepcional ocasión
para recordar por un momento
sobre qué se habló
con la lámpara apagada;

y para una vez al menos
tropezar con una piedra,
mojarse con alguna lluvia,
perder la llave en la hierba;

y dirigir la mirada tras una chispa en el viento;

y sin cesar no saber
algo importante. (Ins 67)

NOTICIAS DEL HOSPITAL

Echamos a suertes quién debía ir a verlo.
Me tocó a mí. Me levanté de la mesa.
Se acercaban ya las horas de visita del hospital.

No respondió nada a mi saludo.
Quería cogerle de la mano, la apartó
como un perro hambriento que no suelta su hueso.

Parecía como si le diera vergüenza morir.

No sé de qué se habla con alguien como él.
Nuestras miradas se evitaban como en un fotomontaje.

No dijo ni quédate, ni vete.
No preguntó por nadie de los de nuestra mesa.
Ni por ti Juancho, ni por ti, Moncho, ni por ti, Pancho.

Empezó a dolerme la cabeza. ¿Quién se le muere a quién?

Exalté la medicina y las tres lilas del vaso.

Hablé del sol y fui apagándome.

Qué bien que haya peldaños para salir corriendo.

Qué bien que haya una puerta para poder abrirla.

Qué bien que me esperáis en esa mesa.

El olor a hospital me provoca náuseas. (Fin 77)

DE HECHO CUALQUIER POEMA

De hecho cualquier poema
podría titularse “Instante”.

Basta una frase
en presente,
pasado o incluso futuro;

basta que cualquier cosa
envuelta en palabras
susurre, brille,
vuele, flote,

o guarde también
esa teórica inmutabilidad
pero con una sombra en movimiento;

basta que se hable
de alguien junto a alguien
o de alguien junto a algo;

de la mamá que me mima
o que ya no me mima;

o de otras mamás
y de otros mimos o no mimos
de otras cartillas
cuyas páginas pasa el viento;

basta con que al alcance de la mirada
el autor coloque unas montañas provisionales
y unos pasajeros valles;

si con ocasión de ello
alude al cielo
sólo aparentemente eterno y estable;

si aparece bajo la mano que escribe
la única cosa que parece
que puede ser llamada cosa de alguien;

si negro sobre blanco,
o al menos en sentido figurado,
por un motivo más serio o menos serio,

son planteados algunos interrogantes,

y como respuesta:

en todo caso, dos puntos. (DP 72)

AMOR A PRIMERA VISTA

Ambos están convencidos
de que los ha unido un sentimiento repentino.

Es hermosa esa seguridad,
pero la inseguridad es más hermosa.

Imaginan que como antes no se conocían
no había sucedido nada entre ellos.
pero ¿qué decir de las calles, las escaleras, los pasillos
en los que hace tiempo podrían haberse cruzado?

Me gustaría preguntarles
si no recuerdan
-quizá un encuentro frente a frente
alguna vez en una puerta giratoria,
o algún “lo siento”
o el sonido de “se ha equivocado” en el teléfono-,
pero conozco su respuesta.

No recuerdan.

Se sorprenderían
de saber que ya hace mucho tiempo
que la casualidad juega con ellos,

una casualidad no del todo preparada

para convertirse en su destino
que los acercaba y alejaba,
que se interponía en su camino
y que conteniendo la risa
se apartaba a un lado.

Hubo signos, señales,
pero qué hacer si no eran comprensibles.
¿no habrá revoloteado
una hoja de un hombro a otro
hace tres años
o incluso el último martes?

Hubo algo perdido y encontrado.
quién sabe si algún pelota
En los matorrales de la infancia.

Hubo picaportes y timbres
en los que un tacto
se sobrepuso a otro tacto.
Maletas, una junto a otra, en una consigna.

Quizá una cierta noche el mismo sueño
desaparecido inmediatamente después del despertar.

Todo principio
no es más que una continuación,
y el libro de los acontecimientos
se encuentra siempre abierto por la mitad. (Fin 167)

BIBLIOGRAFÍA

De Wisława Szymborska

- SZYMBORSKA, Wisława. *Paisaje con grano de arena*. Barcelona: Lumen, 1997.
- ----. *El gran número. Fin y principio. Y otros poemas*. Madrid, Hiperión, 1997.
- ----. *Poesía no completa*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- ----. *Instante*. Tarragona, Igitur, 2005
- ----. *Dos puntos*. Tarragona, Igitur, 2007.

Sobre Wisława Szymborska

- Achmatowicz, Jerzy. “Wisława Szymborska, una conversación interminable”. *Aérea. Revista hispanoamericana de poesía*. Santiago de Chile, Buenos Aires: N° 2, año II, 1998.
- Baranowska, Małgorzata. “Wisława Szymborska, poeta de la conciencia del ser”, en Szymborska, Wisława. *El gran número. Fin y principio. Y otros poemas*. Madrid, Hiperión, 1997.
- Cano Gaviria, Ricardo. “Wisława Szymborska o la pluma pensante”, en Szymborska, Wisława. *Dos puntos*. Tarragona: Ígitur, 2007.
- Monmany, Mercedes, “Residuos del gran silencio” [prólogo], en Szymborska Wisława, *Instante*, Tarragona, España: Ígitur, 2005.
- Nuño, Ana. “A propósito de un Nobel. Reflexiones sobre poesía y poesía polaca”. *Revista Quimera*. N° 157. Abril 1997.

- Piotrowski, Bogdan. *La gran dama de la lírica. Wisława Szymborska*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Universidad de la Sabana, 1998.
- Poniatowska, Elena. “Wisława Szymborska”, en Szymborska, Wisława. *Poesía no completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Bibliografía general

- Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1975.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976. 2ª ed.
- Brodsky, Joseph. *No vendrá el diluvio tras nosotros*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2000.
- ----. “El estilo y su imagen”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Culler, Jonathan. *Barthes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ----. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.
- De Man, Paul. “Lyric and Modernity”. *Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 2a ed.
- Ducrot, Oswald. y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Eco, Umberto. “Sobre el estilo”. *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR editores, 2002.

- Falco, Andrea. Entrada “Aristotle on causality”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/aristotle-causality/>
- Foucault, Michel. “Lenguaje y literatura”. *De lenguaje y literatura*. Barcelona, España: Paidós, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Gaev, Arcadio. *La literatura soviética y sus etapas*. Buenos Aires: Ediciones Servipres, 1964.
- Herbert, Zbigniew. *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*. Madrid: Hiperión, 2008. 2ª ed.
- Lo Gatto, Ettore. *La literatura ruso soviética*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- ----. *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Luis de Caralt, 1952.
- Milosz Czeslaw. *Otra Europa*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- Rilke, Rainer Maria. *Poesía amorosa*. Madrid: Hiperión, 2004. 2a ed.
- Segel, Harold. *The Columbia Guide to the Literatures of Eastern Europe Since 1945*. New York: Columbia University Press, 2003.
- ----. *The Columbia literary history of Eastern Europe since 1945*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Slonim, Marc. *Escritores y problemas de la literatura soviética. 1917 – 1967*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1991.
- Tzvetaeva, Marina. *Tres poemas mayores*. Madrid: Hiperión, 2004. 2a ed.

- ----. *Antología poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Wilkinson, James. Hughes, Stuart. *Contemporary Europe. A History*. New Jersey: Prentice Hall, 1998.