

**¿Qué hacer frente a las catástrofes?
Denuncia y compasión en la poesía de Wisława Szymborska**

**What to do in the face of catastrophes?
Denunciation and Compassion in the Poetry of Wisława Szymborska**

Liliana Swiderski
CIEsE, Universidad Nacional de Mar del Plata¹

Resumen

La poeta polaca Wisława Szymborska (1923-2012) cobró trascendencia internacional sobre todo a partir de la obtención del Premio Nobel de Literatura en 1996. La crítica especializada coincide en destacar, como rasgos característicos de su producción, el tratamiento minucioso del detalle, el efecto sorpresivo de las imágenes, el recurso al humor y la ironía, la recuperación de la cotidianidad como materia poética. En este artículo examinaremos una vertiente menos abordada de su escritura, pero no por eso menos importante: nos referimos a los poemas cuyo núcleo temático son las catástrofes colectivas (guerras, migraciones forzadas, torturas). Szymborska considera que el escritor no debe usar la herramienta de la política, por lo que elige enjuiciar y denunciar estos hechos desde una ética personalista. Frente a los totalitarismos y a ciertas operaciones historiográficas que transforman a las personas en números, la poeta polaca pone de relieve el sufrimiento de cada ser humano y su responsabilidad individual frente al mundo.

Palabras clave

Szymborska; poética; biopolítica; catástrofe; denuncia.

Abstract

The Polish poet Wisława Szymborska (1923-2012) gained international prominence, especially following her receipt of the Nobel Prize in Literature in 1996. Specialized critics concur in highlighting, as characteristic features of her work, the meticulous treatment of detail, the surprising effect of her imagery, the use of humor and irony, and the recovery of the everyday as poetic material. In this article, we will examine a less explored aspect of her writing: we refer to

¹ Liliana Swiderski es Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Profesora Asociada a cargo de Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y Cultura Europeas II en la misma Universidad. Dirige los proyectos del grupo “Literaturas Europeas Comparadas”. Forma becarios y tesis. Es miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) e integra el Consejo Directivo del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE), ambos en la UNMdP. Realizó estancias en la Universidad Complutense de Madrid y en la Université Paris-Sorbonne, gracias a becas de movilidad docente otorgadas por la Secretaría de Políticas Universitarias de Argentina. Algunos de sus libros son: *El gesto ambiguo. Sobre apócrifos y heterónimos* (Mar del Plata: EUDEM, 2006), *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad* (Mar del Plata: EUDEM, 2012), *Lecturas pessoanas: heteronimia y ficcionalización de la voz autoral* (editora y coautora, Valencia: Diablotexto, 2021) y *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* (editora con María Estrella, UNMdP, 2023). Mail de contacto: swidersk@mdp.edu.ar

the poems whose thematic core is collective catastrophes (wars, forced migrations, torture). Szymborska believes that a writer should not use the tool of politics, and therefore chooses to judge and denounce these events from a personalistic ethic. In the face of totalitarianism and certain historiographical operations that turn people into statistics, the Polish poet emphasizes the suffering of each person and their individual responsibility to the world.

Keywords

Szymborska; poetics; biopolitics; catastrophe; denunciation.

Algunas claves de la poética szymborskiana

La escritora polaca Wisława Szymborska (1923-2012) permaneció activa durante casi sesenta años, aun así, su producción poética es relativamente breve: alrededor de doscientas cincuenta composiciones de factura sumamente cuidada. Obtuvo múltiples galardones, como el premio Goethe, en 1991; el Herder, en 1995; y el Nobel, en 1996, que le fue otorgado “for poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality”.² Elena Poniatowska brinda algunas claves para comprender su contexto de producción, en referencia a las sucesivas particiones de Polonia, la llegada de Hitler y de Stalin al poder, la ocupación del país y la presencia en su territorio de campos de concentración como los de Auschwitz-Birkenau y Treblinka (6). Szymborska inició estudios de literatura y sociología en la Universidad Jagellónica de Cracovia, ciudad en la que vivió desde su infancia hasta su muerte. En marzo de 1945 publicó su primer poema, “Busco la palabra”, en el suplemento literario de *Dziennik Polski* (Diario Polaco). En 1950 ingresa en el POUP (Partido Obrero Unificado Polaco), enfilado en el comunismo prosoviético. Progresivamente se distancia del Partido hasta que devuelve su carnet de afiliada en 1966 y comienza a colaborar con los círculos de la oposición. Como nos recuerdan Katarzyna Mołoniewicz y Abel Murcia, Szymborska tendrá un rol relevante como editora en la revista *Życie literackie* (Vida literaria), entre 1953 y 1981,

² Para más información, puede consultarse la página oficial de los Premios Nobel, donde también figura su emblemático discurso de aceptación, en el que exalta el sumo valor de dos palabras: “No sé”.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/facts/>

principalmente con su sección “Lecturas no obligatorias”, espacio que abandona como protesta por la imposición del estado de sitio. En 1975 firma, junto con otros intelectuales, la llamada “Carta de los 59”, en repudio a la reforma de la Constitución emprendida por el POUP, que dictaminaba el papel rector del Partido y la alianza inquebrantable del país con la URSS. Más tarde, y a diferencia de millones de polacos, no se afiliará al sindicato *Solidarność* (Solidaridad), aunque simpatice con su programa. Este sucinto recorrido por sus posiciones políticas resulta sustancial para circunscribir nuestro análisis.

De la misma manera y sin pretensiones de exhaustividad, recuperaremos algunos de los rasgos de la poética autoral en los que la crítica se ha detenido. Creemos que, sin lugar a dudas, el más citado es el recurso del humor, la fina ironía y el pensamiento paradójico. Así, Ruth Franklin nos recuerda que Szymborska “se ganó el epíteto de ‘la Mozart de la poesía’, por sus poemas breves y juguetones que toman lo cotidiano y le dan la vuelta en una dirección inesperada” (2012: 90). También Mónica Velázquez Guzmán advierte “la ironía, la irreverencia, el humor negro y la oscilación entre la duda y la reafirmación de las im-posibilidades de la palabra” (26). En análoga dirección avanza Elena Poniatowska, quien define a sus poemas como “nítidos” y “aforísticos” y continúa: “Su ironía es precisa, tajante a veces. Más que cantar grandes elegías, exalta, juguetona, traviesa, las pequeñas y curiosas diferencias que nos determinan” (9). Para la escritora mexicana, se trata de una “poesía del claroscuro”, en tanto exhibe una “contradicción de sentimientos y efectos poéticos en el poema mismo” que bascula “en el punto exacto entre el humor y lo ridículo, entre el pesimismo y el entusiasmo” (17).

Jerzy Siawomirski ubica la obra de Szymborska en el contexto ideológico de la posguerra, deteniéndose especialmente en los puntos conflictivos entre poesía y filosofía, pues los poetas polacos de ese entonces, a partir de “una reflexión global sobre la civilización europea”, deducían que “la barbarie y el genocidio eran frutos amargos que ya desde hacía siglos estaban cuajando en el propio seno de esta cultura” (5). Lo traemos a colación porque innumerables artículos

afirman que la poesía de Szymborska es filosófica, aunque en su caso se le impute ese calificativo por cultivar el asombro como estado vital y, en consonancia, la permanente formulación de preguntas fundamentales sobre la existencia y sobre nuestro lugar en el universo. En efecto, el humanismo szymborskiano descrea del ser humano como cumbre de la creación. En la composición “Esqueleto de dinosaurio”, del poemario *Si acaso* (1972), la poeta menciona la “caña pensante” de Blaise Pascal. Manuel Bellmunt Serrano lo considera un concepto basal en el pensamiento de Wisława y explica:

El hombre no es más que un punto en el espacio, dirá Pascal, algo insignificante, pero en lo que al pensamiento se refiere, es el centro. Szymborska partirá de la *caña pensante* de Pascal para diseccionar de manera fría y milimétrica los logros y éxitos de ese *mono escritor*, como en ocasiones dirá. (47, las cursivas son del autor) ³

Por lo mismo, precisa Bellmunt Serrano, aunque se le haya achacado cierto anti antropocentrismo, no se debe perder de vista que Szymborska pregona “el reconocimiento de nuestra existencia como un hecho admirable y maravilloso que debemos apreciar a cada instante” (50).

Xavier Farré subraya la “claridad” de la autora, aunque puntualiza que “en ningún caso es sencillez”, pues sus poemas tienen “un trasfondo de otras disciplinas, como la biología, la antropología, la física”: se trata, para el escritor español, de otra paradoja de su poética, “una obra altamente intelectualizada pero despojada de cualquier intelectualismo en su superficie” (155). Hacemos un paréntesis aquí para comentar que la atribución de “claridad” a la poesía szymborskiana es casi un lugar común, como si se tratara, parafraseando a Roland Barthes, de una poeta “sin estilo”. En este sentido, nos parece sugestivo el aporte de Manuela Eusse Ruiz, cuando postula que, a partir de su admirado Iósif Brodski (poeta ruso también ganador del Nobel

³ Edyta Bojanowska analiza detenidamente los puntos de confluencia y divergencia de Szymborska respecto de este y otros conceptos de Pascal, por lo que reenviamos a su artículo “Wisława Szymborska: Naturalist and Humanist”.

en 1987, y uno de los pocos nombres que menciona durante el discurso de aceptación del suyo propio), Szymborska bebe de las fuentes del acmeísmo (17), principalmente por su cultivo de un lenguaje directo y por la exaltación de la dimensión poética de lo cotidiano.

Ricardo Cano Gaviria tiende un puente entre la enciclopedia de Szymborska y su defensa del individuo, al afirmar que ambas tendencias derivan de un único movimiento anti totalitario: “a través del caudal pluridisciplinario de las modernas ciencias” el ser humano permanece “al margen de las disputas ideológicas” (citado por Bellmunt Serrano, 52). En innumerables versos de Szymborska se reitera que no existen los conjuntos ni los universales, sino las personas, como en el poema “El gran número”: “Cuatro mil millones de seres en esta Tierra/ y mi imaginación sigue siendo la misma./No se le dan bien los grandes números./Le sigue conmoviendo lo individual” (241). Otros elementos nodales en su voz poética son, para Farré, “unas enumeraciones que se convierten también en baterías de preguntas sin fin y sin respuesta, un cierto surrealismo, el antropomorfismo, la eliminación de elementos históricos contingentes”, además de “la formulación constante de la pregunta ‘¿qué habría pasado si...?’, la falsa tautología, la perspectiva cambiante” (157). Estas operatorias se replican en su escritura y las recuperaremos en nuestro análisis.

Reescribir las catástrofes en clave poética

En este trabajo pondremos el foco en una vertiente de la producción szymborskiana que, creemos, ha sido menos explorada que sus poemas de tono lúdico e intimista: nos referimos a la tematización de catástrofes biopolíticas. La poesía, explica Wisława, “saca sus fuerzas vitales del mundo en que vivimos, de las experiencias realmente vividas, de las experiencias realmente sufridas y de los pensamientos pensados en forma autónoma” (2018: 51-52); no obstante, desde su perspectiva, “el escritor no debe usar la herramienta de la política, debe enfrentarse solo al mundo” (citado por Poniatowska, 16). Existe en su obra, entonces, una tensión entre el

apasionado interés por la defensa de todo ser viviente, por un lado; y la deliberada distancia de la cosa pública, por otro. Queremos examinar aquí de qué manera Szymborska afronta este dilema. Para ello, nos detendremos en el análisis discursivo de una selección de composiciones que abordan la guerra, la tortura, el nazismo y las migraciones forzadas, a las que sumaremos algunos poemas que reflexionan sobre la posición del testigo.⁴

Iniciamos nuestro recorrido con “Vietnam”, de tanta brevedad como riqueza. El título brinda las coordenadas del poema, ya que inmediatamente asociamos el topónimo con el conflicto bélico. Pertenece al poemario *Mil alegrías. Un encanto*, de 1967, por lo que la escritura es contemporánea a los hechos. Lo transcribimos íntegramente:

Mujer, ¿cómo te llamas? —No sé.
¿Cuándo naciste, de dónde eres? —No sé.
¿Por qué cavaste esta madriguera? —No sé.
¿Desde cuándo te escondes? —No sé.
¿Por qué me mordiste el dedo cordial? —No sé.
¿Sabes que no te vamos a hacer nada? —No sé.
¿A favor de quién estás? —No sé.
Estamos en guerra, tienes que elegir. —No sé.
¿Existe todavía tu aldea? —No sé.
¿Estos son tus hijos? —Sí. (166)

La estructura del poema es dialógica y a partir de las preguntas (y de la única afirmación, referida a la exigencia de tomar partido) es posible recuperar información precisa sobre la escena, por ejemplo, los recursos defensivos sumamente rudimentarios de la mujer (cavar una madriguera, esconderse, clavar los dientes); la enemistad entre quien pregunta y quien responde (“¿Por qué me mordiste el dedo cordial?”, “¿Sabes que no te vamos a hacer nada?”), la situación general (“Estamos en guerra”), y su correlato (“Tienes que elegir”). Se trata de un interrogatorio, no sólo

⁴ A los fines de este trabajo, hemos utilizado la antología *Poesía no completa*, preparada por Gerardo Beltrán y Abel Murcia: las citas, a menos que se indique expresamente lo contrario, pertenecen a este volumen. Nuestro análisis se apoya en las traducciones de la obra al español, por la dificultad inherente al idioma polaco y por su escasa difusión entre lectores hispanohablantes, pero cada vez que sea necesario para sostener nuestra perspectiva crítica transcribiremos los textos en lengua original.

por la brevedad y economía de las preguntas, sino por la relación de poder: uno de los interlocutores define la situación comunicativa y el otro se ve obligado a contestar. No obstante, la firmeza de la mujer, que en el comienzo es apostrofada (también en el original: “Kobietu, jak się nazywasz?”), manifiesta su fortaleza incluso frente a la coacción, lo que le brinda cierta superioridad moral sobre el enemigo. El tono del interrogador podría parecer amable, pero la mordedura, ubicada en posición central, instala la violencia en el núcleo mismo de la interacción. Aunque es una herida menor en tiempos de guerra, evidencia el terror de la mujer y su posición de extrema indefensión.

El recurso del paralelismo, que engloba todo el poema, genera un efecto rítmico y secuencial. El sintagma “No sé” (“Nie wiem”) se reitera como respuesta a las nueve primeras intervenciones, y solamente en la décima y última cambia por un “Sí”, lo que suscita un efecto conclusivo de sorpresa que induce a la reflexión. Esta repetición, a la que podríamos llamar incremental por la intensificación de su impacto, permite inferir la heterogénea gama de sentimientos y experiencias que pueden motivar una respuesta así en tiempos de guerra: la incertidumbre, la apatía, la resistencia activa, la ignorancia, la pérdida de la memoria, el estrés postraumático, el automatismo, el terror. No obstante, todos ellos se disipan cuando se trata del reconocimiento de la maternidad, que permanece indemne en medio de la más absoluta devastación. La guerra es considerada desde el punto de vista de los débiles, aquellos que prácticamente no tienen voz, pero el “Tak” asertivo final demuestra que aún no lo han perdido todo.

Otra figura materna protagoniza el poema “En el asilo”. La locación es diferente: por el apellido de la anciana deducimos que estamos en Polonia y que las guerras fueron, obviamente, otras. Ha pasado tiempo desde la muerte de los hijos y el tono resignado de la madre agudiza nuestra compasión por sus pérdidas. Se trata de un presente alternativo, contrafáctico (como tantas veces en Szymborska) y la facultad imaginativa es la única tabla de salvación:

Para Jablonska está bien, con todo está de acuerdo
y entre nosotros anda como si fuera una princesa.
Todavía usa pañuelos y se peina con cuidado:
que si tres hijos tiene en el cielo, y que si alguno se asoma.

“Si hubieran sobrevivido a la guerra yo aquí no estaría,
en invierno iría con uno, en verano con otro.”
Así se lo imagina.
Tan segura de eso. (203)

Las dos conflagraciones mundiales habían inspirado firmes propósitos de paz, pero se trató de ilusiones vanas. “El ocaso del siglo”, del poemario *Gente en el puente* (1986), describe, justamente, la caída estrepitosa de ideales y utopías. El verso inicial resume una esperanza pretérita: “Nuestro siglo XX iba a ser mejor que los pasados” (311), desmentida por una fatal comprobación:

Ciertas desgracias no iban a suceder más:
por ejemplo, la guerra,
y el hambre, y tantas otras.

Se iba a valorar
la indefensión de los indefensos,
la confianza y ese tipo de cosas.
Quien quisiera alegrarse del mundo
se encuentra ahora
ante una misión imposible.

La estupidez no es graciosa.
La sabiduría no es alegre.
La esperanza
ya no es, por desgracia, esa muchacha joven,
etcétera. (312)

La deliberada imprecisión del lenguaje sugiere que tales propósitos se disolvieron en un parloteo inconducente: qué sentido tiene aspirar a la precisión lingüística para reproducir palabras huecas, incumplidas, tan trilladas que los lectores pueden fácilmente reponer su cotexto, como en las enumeraciones “la guerra, el hambre, y *tantas otras*” o “la indefensión de los indefensos, la confianza y *ese tipo de cosas*”, o con la locución adverbial “*etcétera*” en posición de final de

estrofa, que quita toda entidad a la caracterización de la esperanza, desde su personificación mítica hasta nuestros días. La clave de este estado de cosas, para el sujeto poético, se encuentra en la disociación entre fortaleza y bondad:

Dios iba al fin a creer en un hombre
bueno y fuerte,
pero el bueno y el fuerte
siguen siendo dos hombres diferentes. (312)

El “teleobjetivo” de Szymborska, nos atrevemos a decir, elige la mostración de los conflictos bélicos desde los ángulos menos habituales. Así ocurre en el poema “Fin y principio”, que describe los momentos posteriores al restablecimiento de la paz: “Después de cada guerra/ alguien tiene que limpiar” (345). Nuevamente, la banalidad de las acciones cotidianas subraya la magnitud de las pérdidas: “Alguien debe echar los escombros/ a la cuneta/ para que puedan pasar/ los carros llenos de cadáveres” (345). Las actividades de reconstrucción no tienen interés mediático, pues son rutinarias, poco excitantes y tediosas; el foco se desplaza entonces hacia nuevos enfrentamientos, que nunca faltan: “Eso de fotogénico tiene poco/ y requiere de años. / Todas las cámaras se han ido ya/ a otra guerra.” (346). Las estaciones naturales y las generaciones humanas se sucederán, imperturbables; y entonces se borrará progresivamente la memoria de los hechos, tal como se expresa mediante la gradación adverbial descendente:

Aquellos que sabían de qué iba aquí la cosa
tendrán que dejar su lugar a los que saben poco.
Y menos que poco.
E incluso prácticamente nada.
En la hierba que cubra causas y consecuencias
seguro que habrá alguien tumbado,
con una espiga entre los dientes,
mirando las nubes. (346-347)

El mismo criterio anima la composición titulada “La realidad exige”, donde las batallas mencionadas cubren un arco temporal amplísimo, desde los combates en Jericó en el siglo XV

a.C. hasta la contemporánea Kosovo (recordemos que *Fin y principio* data de 1993). Los ejemplos conducen a una verdad axiomática sobre la continuidad de la existencia:

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. (351)

Todo eso lleva a una doble constatación: el renacimiento permanente de la vida (“No le faltan encantos a este horroroso mundo/ ni tampoco amaneceres/ por los que vale la pena despertar”, 352); pero también la omnipresencia de las muertes violentas (“Quizás no haya un lugar que no haya sido un campo de batalla”, 352). La pregunta crucial es “qué moraleja sale de todo esto”, pero la respuesta es decepcionante: “parece que ninguna”. No es posible encontrar una enseñanza de valor ético o transformador, sino únicamente una comprobación experiencial: “Lo que de verdad sale es la sangre que seca rápida,/ y siempre algunos ríos, algunas nubes” (353).

La ubicuidad del mal también es patente en “Torturas”, a tal punto que cada una de sus cinco estrofas comienza con el verso “Nada ha cambiado” (“Nic się nie zmieniło”), que funciona como estribillo. Lo que no ha mutado a lo largo de toda la historia es nuestra anatomía, tal como se expresa en una descripción casi científica que se resemantiza en el último verso de la estrofa:

Nada ha cambiado.
El cuerpo es doloroso,
tiene que comer y respirar, y dormir,
tiene una piel delgada y justo debajo de ella, sangre;
tiene una considerable cantidad de dientes y de uñas,
sus huesos son frágiles, sus articulaciones moldeables.
En las torturas, se tiene en cuenta todo eso. (315)

Al igual que en “La realidad exige”, el poema abarca un tiempo histórico de larga duración para demostrar que ciertos factores, como la debilidad orgánica y el instinto destructor, son esenciales

al hombre: “El cuerpo tiembla como temblaba/ antes y después de la fundación de Roma, /en el siglo veinte antes y después de Cristo”. En el poema se listan nueve acciones que realiza o padece el cuerpo a consecuencia del tormento, y cada una de ellas agudiza el horror. En este marco, la alusión a “modales, ceremonias y bailes” (“Chyba tylko maniery, ceremonie, tańce”), términos asociados con una vida social feliz, representa una discordancia léxica que sorprende e interpela:

Nada ha cambiado.
O sólo los modales, las ceremonias, los bailes.
El movimiento de las manos protegiendo la cabeza
sigue, no obstante, siendo el mismo.
El cuerpo se retuerce, forcejea, convulsiona;
cae derribado, contrae las rodillas,
se amorata, se hincha, babea y sangra. (316)

La paradoja es que incluso la morfología de la tierra, que pareciera inalterable, ha sufrido modificaciones; la adversativa “excepto” introduce una enumeración que tácitamente contrapone el dinamismo de la naturaleza con la permanencia de la tortura: “Nada ha cambiado./ Excepto el curso de los ríos, la línea de los bosques, de las costas, de los desiertos y de los glaciares” (316). La reduplicación del verbo y el polisíndeton en los dos últimos versos del poema enfatiza esta verdad imperturbable: “el cuerpo está y está y está/ y no tiene dónde meterse” (316) (“*ciało jest i jest i jest/ i nie ma się gdzie podziać*”, el subrayado es mío).

La crueldad del nazismo también es blanco de la poesía de Szymborska, como demostraremos mediante tres composiciones: dos de ellas en relación con los *Läger* y una tercera centrada en la figura del *Führer*. En el poema significativamente titulado “Todavía”, sobre los trenes de la muerte que conducían a los campos, los “nombres” sustituyen a las personas: “En vagones sellados/van los nombres a través del país” (63). La sinécdoque evidencia la deshumanización del individuo por parte de sus perseguidores; mientras que la humanidad de los perseguidos se patentiza mediante la prosopopeya, que atribuye a esos mismos nombres acciones desesperadas o piadosas, o necesidades fisiológicas. Ambas figuras retóricas coexisten en cada

verso, tensando así los movimientos de despersonalización y repersonalización: “El nombre Natán golpea la pared con el puño,/ el nombre Isaac canta enloquecido,/ el nombre Sara pide agua para el nombre/Aarón que se muere de sed” (63). Una primera persona del plural, de referente impreciso, señala irónicamente la urgencia de abandonar la onomástica hebrea, porque el antisemitismo conserva toda su vigencia: “Nuestro hijo, que tenga un nombre eslavo/ porque aquí cuentan los pelos en la cabeza,/ porque aquí separan el bien del mal/ según el nombre y la forma de los párpados” (63). La imagen de “contar los pelos de la cabeza” tiene claras reminiscencias bíblicas, pero en el libro sagrado representa la providencia de Dios que cuida de sus criaturas (Mt 10, 30; Lc 12, 7), mientras que en el poema metaforiza la persecución. Observemos que, en polaco, el sintagma es el mismo: en Szymborska, “*bo tu liczą włosy na głowie*”; y en Lucas 12, 7: “*U was zaś nawet włosy na głowie wszystkie są policzone*”, el subrayado es nuestro). Las personas son clasificadas de acuerdo con criterios culturales (“el nombre”) y anatómicos/eugenésicos (“la forma de los párpados”). Sin referencias directas a la Segunda Guerra Mundial, las alusiones al traslado a los campos resultan inconfundibles, como en la metonimia “Por el bosque va un transporte de gritos” (64). No obstante, todo sucede en un “aquí” genérico, un lugar que es todos los lugares, en un tiempo pasado, pero que a la vez coincide con el presente del lector (se advierte sobre todo por la repetición del deíctico “aquí” en la anáfora del original: “*bo tu liczą włosy na głowie,/ bo tu dzielą dobro od zła*”, el subrayado es nuestro).

De modo análogo, en el poema “Campo de hambre cerca de Jasło”, el sujeto poético se refiere a un *Lager* en el sureste de Polonia, donde miles de personas —principalmente judíos y judías— fueron condenadas a la muerte por inanición. Alguien no identificado (tal vez un desdoblamiento del yo) ordena que se registre lo sucedido, un imperativo común a profetas y testigos. Las dos voces se distinguen por la tipografía:

Escríbelo. Escribe. Con tinta normal
en un papel normal: no les dieron de comer,
todos murieron de hambre. *Todos. ¿Cuántos?*

Es una pradera grande. *¿Cuánta hierba
le tocó a cada uno?* Escribe: no sé. (103)

Se agiganta el contraste entre la normalidad de los soportes (el papel y la tinta como metonimias de la escritura y aun de la lectura) y la a-normalidad del suceso referido, exacerbada por la cruel ironía de la pregunta sobre la inútil distribución de la hierba. En la traducción al español de Abel Murcia, el verso: “Estamos en la pradera donde se hizo hombre” resulta algo confuso, tal vez porque el giro “hacerse hombre” evoca un proceso formativo. Creemos que una traducción alternativa de “*Jesteśmy na tej łące, gdzie stało się ciałem*” es “Estamos en el prado donde se hizo carne”, pues conserva el intertexto con la expresión bíblica “*Słowo stało się ciałem*” (“el Verbo se hizo carne”, de Jn 1,14, el subrayado es nuestro). Así, la figura de Cristo refuerza la connotación sacrificial de este holocausto. La primera persona del plural sugiere nuestra implicación. El verso “*estamos* en el prado” confronta dos tiempos: el pretérito, cuando funcionó el campo del hambre; el presente, que abarca tanto la visita al lugar de los hechos como el momento de la escritura.

A su vez, el pasado se desdobra en dos planos, el de la agónica realidad y el de las fantasías, quizás producto del delirio. En el primer caso, la sombra de un ave, anhelada por su valor alimenticio, apenas roza los ávidos labios de los prisioneros: “En la altura, un pájaro que pasaba por la boca con una sombra/ de sus alas nutritivas. Se abrían las mandíbulas,/ golpeaba diente contra diente”. Cabe aclarar que esta última expresión es considerada onomatopéyica en polaco y remeda fonicamente el efecto del golpe: “*Uderzał ząb o żab*”. En el segundo caso, se describen bellas ensoñaciones imposibles: “De noche, en el cielo, brillaba la hoz /y segaba para los panes soñados./ Llegaban volando las manos de ennegrecidos iconos,/ con vacíos cálices en los dedos” (104). Nuevamente el pan y el vino, con sus connotaciones litúrgicas de sacramento y oblación: recordemos su importancia en la cultura judía, a tal punto que la Tierra prometida era presentada como el país del trigo y del vino nuevo (Dt 11, 14).

Las operaciones historiográficas borran las huellas del sufrimiento individual, lo que genera una tensión inconciliable entre la vida y su interpretación. Como afirma Mario de Santis, la de Szymborska “è una ricerca sull'esperienza come evento della singolarità” (s.p.), posición muy marcada aquí:

La historia redondea los esqueletos por decenas.
Mil y uno siguen siendo mil.
Ese uno es como si no existiera:
feto imaginario, cuna vacía,
cartilla abierta para nadie,
aire que ríe, grita y crece,
escalera hacia el vacío que baja al jardín,
lugar de nadie en la fila. (103)

La enumeración remite a distintas formas de la falta: “imaginario” (“urojony”), “vacía” (“próżna”), “vacío” (“pustki”), “de nadie” (“niczyje”). La edad cronológica es creciente, pero con predominancia de las primeras etapas de la vida, como se deduce de “feto”, “cuna”, “cartilla” (en polaco, “Elementarz” es el libro de lectura de los niños). La acumulación de términos vuelve cada vez más presentes a las víctimas de una doble desaparición: la del asesinato, la del olvido. Debe destacarse asimismo la hipálage: las personas se han volatilizado, mientras que el aire ríe, grita y crece. En otro de los versos, se dice que la pradera calla “como un testigo comprado”, analogía que remite al silencio cómplice de quienes debieron denunciar la masacre, pero también a la sucesión impasible de los ciclos naturales, que borran los vestigios. Por eso, las palabras poéticas tienen un inexcusable deber de memoria. La composición comienza con un imperativo (“Escribelo. Escribe”); finaliza con su reiteración (“Escribe qué silencio hay aquí”) y acaba con la promesa de acatar esa orden, dada por la contundencia de un verso conclusivo monosilábico: “Sí” (104). El poema mismo es prueba del cumplimiento del mandato. Mónica Velázquez Guzmán, con gran agudeza, observa en la poesía szymborskiana “ese intento de responsabilizarse, de dignificar la historia desde la cotidianidad del horror”, mediante un lenguaje

“que se sabe insuficiente para revertir o saldar cuentas, pero irrenunciable como responsabilidad ética y estética para con su historia” (29).⁵

Un tono muy distinto para abordar el nazismo, aunque no por eso menos revulsivo, es el de “Primera fotografía de Hitler”, composición articulada a partir del efecto de extrañamiento. Allí se ve al genocida en su primera infancia (una foto auténtica, por otra parte). Las escenas se suceden idílicas; destaca el uso de diminutivos y de juegos verbales propios de la interacción con bebés, como “¿de quién es la manita?, ¿de quién es el ojito?”, que también es muy popular en Polonia: “Czyja to rączka, czyja, uszko, oczko, nosek? Czyj brzusek pełen mleka, nie wiadomo jeszcze?”. Se suman retahílas y onomatopeyas: “Toc, toc, quién es, así late el corazón de Adolfito” (en polaco: “Puk puk, kto tam, to stuka serduszko Adolafka”). El campo semántico en torno a la primera infancia es detallado, configurado mediante términos como “smoczek” (chupete), “pieluszka” (pañal), “śliniaczek” (babero), y “grzechotka” (sonajero), con sus connotaciones de inocente pureza y de futuro cuajado de esperanzas. El título brinda una evidente clave de lectura, aunque en el segundo verso se repita el nombre del retratado, a partir del diminutivo afectuoso (Adolfek) y de la incorporación del apellido en relación con los padres, pues para un bebé lo verdaderamente relevante es su pertenencia familiar: “¿Y quién es este niño con su camisita?/ Pero ¡si es Adolfito, el hijo de los Hitler!” (“A któż to jest ten mały dzidzius w kaftaniku?/ Toż to mały Adolfek, syn państwa Hitlerów!”). Entre todos los interrogantes, la pregunta por el porvenir es sustancial. Obviamente, poeta y lector saben la respuesta, entonces la ironía trágica no da respiro. Las distintas hipótesis —todas ellas abiertas, todas ellas valiosas— despliegan alternativas contrafácticas:

¿Tal vez llegue a ser un doctor en leyes?

¿O quizá tenor en la ópera de Viena?

¿De quién es esta manita, de quién la orejita, el ojito, la naricita?

⁵ No tenemos espacio para analizarlo aquí, pero el poema “Fotografía del 11 de septiembre”, incluido en la antología de Visor, alude a la icónica imagen donde las personas caen desde las Torres Gemelas. El sujeto poético declara: “Solo dos cosas puedo hacer por ellos/ describir ese vuelo/ y no decir la última palabra” (2020: 239).

¿De quién la barriguita llena de leche? ¿No se sabe todavía?
¿De un impresor, de un médico, de un comerciante, de un cura?
¿A dónde irán estos graciosos piececitos, a dónde?
¿A la huerta, a la escuela, a la oficina, a la boda
tal vez con la hija del alcalde?

La écfrasis de la foto registra el sitio donde fue tomada, una población que, en principio, auspiciaría la *Bildung* de un buen burgués: “Atelier Klinger, Grabenstrasse, Braunen,/ y Braunen no es una muy grande, pero es una digna ciudad,/ sólidas empresas, amistosos vecinos,/ olor a pastel de levadura y a jabón de lavar”. Lo terrible, parece decirnos el poema, es que las peores calamidades llegan en sordina; somos culpables de nuestra ignorancia para interpretar los procesos causales: “No se oye el aullido de los perros, ni los pasos del destino./ El maestro de historia se afloja el cuello/ y bosteza encima de los cuadernos”. Casi todo el poema describe lo que está a la vista, lo manifiesto; solo esta estrofa conclusiva y considerablemente más breve nombra lo que de verdad importa: el aullido de los perros, los pasos del destino.

Si bien la cuestión de las fronteras es abordada en una escala menor por la autora, no queremos omitirla por sus implicancias biopolíticas. Existe en toda la obra de Szymborska una tensión entre la mirada antropocéntrica y el mundo natural/animal. En torno al tema que nos ocupa, destacamos especialmente “Salmo”, del poemario *El gran número* (1976), que ilustra la arbitrariedad de los límites políticos:

¡Qué poco herméticas son las fronteras de los reinos humanos!
¡Cuántas nubes las cruzan sin castigo,
cuánta arena del desierto va de un país a otro,
cuántas piedras del monte ruedan en propiedad ajena saltando provocativas!

¿Tengo que enumerar, uno por uno, los pájaros al vuelo,
o al que en este momento se posa en una barrera cerrada?
(...)

De los innumerables insectos me limitaré a la hormiga,
que entre las botas del guardia,
no se digna contestar a las preguntas: de dónde, a dónde. (245)

Los períodos exclamativos transmiten el asombro por la vastedad ilimitada de la naturaleza (enfaticada por la anáfora “cuánta/s”; en polaco, “ile”) frente a las fronteras arbitrarias, militarizadas, de los hombres. Las preguntas breves y, de nuevo, con términos elididos, son índices de la partición del espacio y de los mecanismos de control: “de dónde, a dónde”. La naturaleza es indiferente a los conceptos de país y propiedad. En la *Biblia*, el de los salmos es un género que privilegia la reflexión existencial del salmista y su confianza en Dios. Aquí, en cambio, no existe un ser supremo que pacifique y proteja, sino que el mundo natural y el de la cultura permanecen en tensión irreconciliable.

La conclusión del poema recupera el famoso aforismo de Terencio: “Homo sum, humani nihil a me alienum puto”, pero justamente para invertirlo: “Solo lo humano sabe ser verdaderamente ajeno” (“Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce”) (246). Las fronteras son inexistentes tanto para los seres inanimados (estrellas, polvo) como para los animales (aves, hormigas, topes). Estos últimos circulan por el aire, por la superficie, bajo tierra, por lo que la enumeración comunica totalidad. Frente a la disposición territorial, la naturaleza exulta libertad: “¿Cómo se puede hablar de un cierto orden, /cuando ni aun las estrellas se dejan colocar/ para que nos quede claro bajo cuál hemos nacido?”.

En “Cierta gente”, Szymborska aborda el drama de las migraciones forzadas, definido lacónica y significativamente en el verso inaugural: “Cierta gente huyendo de cierta gente” (397). Se trata de una epanadiplosis presente en el original polaco, aunque con ciertas modificaciones morfológicas derivadas de la declinación: “Jacyś ludzie w ucieczce przed jakimiś ludźmi”. De esta manera perseguidores y perseguidos se igualan, ambos son “gente”. El adjetivo indeterminado “cierta” despoja de particularidades a los actores de esta historia y omite sus motivos, lo importante es la acción que ocupa la posición central del verso: “huir de”. Por lo mismo, se suceden los adjetivos indeterminados (“Alrededor ciertos disparos, más lejos o más cerca”), que a veces incluso generan sorprendentes construcciones agramaticales, como “Dejan

tras de sí su cierto todo”, “Continuamente ante ellos un cierto no hacia allá”. Un procedimiento análogo se articula en torno del pronombre indefinido “alguien”: “Tiene lugar calladamente el detenerse de alguien,/ y en el tumulto, el arrancarle el pan alguien a alguien/ o el sacudir al niño muerto de alguien” (397). Esta indeterminación conlleva un doble significado: se trata de seres anónimos y también de escenas que se repiten una y otra vez, hasta generalizarse.

Este recorrido por la poesía szymborskiana deja un interrogante flotando en el aire: ¿cuál es, ante tanto sufrimiento, el papel del escritor, del testigo (el nuestro)? Ante las mayores calamidades del mundo solo queda la compasión; se trata de un bien sumamente escaso, casi desaparecido, como reza el poema “Anuncios clasificados”: “Quienquiera que sepa dónde está/la compasión (fantasía del alma)/ ¡que lo diga!, ¡que lo diga!” (36). La poesía de Szymborska nunca se dirige hacia las masas ni habla de ellas, sino que describe experiencias y percepciones individuales, aquellas con las que es posible empatizar porque son comunes a nuestra humanidad. Al respecto, Poniatowska afirma que el proyecto poético szymborskiano está animado por “la creencia de que lo muy pequeño contiene lo más grande, y así el individuo es más grande que la humanidad. Amar a la humanidad es una abstracción, pero amar al individuo es tangible” (8).

La exigencia de la responsabilidad individual frente al prójimo se aborda en “Parábola”, un breve poema en prosa que, desde su título, remite al género evangélico.⁶ Un naufrago arroja un mensaje en una botella, sin consignar sus coordenadas espaciotemporales: “Socorro, estoy aquí. El océano me arrojó a una isla desierta. Estoy en la orilla y espero ayuda. ¡Dense prisa! ¡Estoy aquí!” (105). Tres pescadores hallan la esquila. El primero considera que es imposible actuar, porque probablemente el pedido de ayuda haya perdido vigencia. El segundo coincide en adoptar una actitud pasiva, pero porque no se consignan indicaciones de lugar. Pero el tercer

⁶ Debido a los numerosos intertextos bíblicos que hemos señalado hasta aquí, nos parece prudente aclarar que la de Szymborska no es una poesía cristiana; pero retoma géneros, imágenes y tópicos que quizás podrían relacionarse con la enciclopedia del pueblo polaco, hondamente religioso.

pescador replica: “—Ni demasiado tarde ni demasiado lejos. La isla Aquí está en todos lados”. Esta respuesta solo genera malestar, lo que aparentemente no se traduce en acción: “El ambiente se volvió incómodo, cayó el silencio. Las verdades generales tienen ese problema” (105). El auxilio es urgente, aunque, paradójicamente, imposible. Esta parábola despierta múltiples líneas de lectura: los malentendidos comunicacionales entre quienes piden ayuda y quienes deberían darla; las múltiples excusas para desentenderse de la angustia ajena; y, sobre todo, en línea con la poética de Szymborska, la conclusión de que las verdades generales enmascaran a las personas concretas en circunstancias concretas. Las parábolas como género bíblico se caracterizan por su contenido enigmático y por el recurso a la comparación, incluso a la alegoría, para transmitir enseñanzas. Esta parábola laica szymborskiana mantiene la oscuridad interpretativa, pero, a diferencia del Evangelio, la resolución del relato queda en suspenso: no existe un desenlace cerrado o conclusivo, hemos sido privados del refugio de la verdad.

A veces sólo es posible abandonarse a la suerte, como en el caso del sobreviviente del poema “Si acaso”, ubicado en un punto aleatorio entre dos extremos:

Podía ocurrir.
Tenía que ocurrir.
Ocurrió antes. Después.
Más cerca. Más lejos.
Ocurrió; no a ti. (193)

La salvación no es un mérito personal, sino puramente obra del azar; las mismas circunstancias, muchas veces banales, conducen a la muerte o a la vida. Los anacolutos trasuntan la ausencia de argumentos sólidos:

Te salvaste porque fuiste el primero.
Te salvaste porque fuiste el último.
Porque estabas solo. Porque la gente.
Porque a la izquierda. Porque a la derecha.
Porque llovía. Porque había sombra.
Porque hacía sol.

Por fortuna había allí un bosque.
Por fortuna no había árboles.

Por fortuna una vía, un gancho, una viga, un freno,
un marco, una curva, un milímetro, un segundo.
Por fortuna una cuchilla nadaba en el agua. (193)

La enumeración presenta diferentes vías de salvación (una vía, un gancho, un freno...), pero incluye además coordenadas espacio-temporales (un milímetro, un segundo). La cuchilla es una presencia inquietante: quizás herramienta, quizás arma. Las explicaciones se vuelven cada vez más breves hasta adoptar un ritmo vertiginoso, de modo que por momentos sólo quedan los conectores causales o adversativos aislados, como en el verso “Debido a, ya que, y en cambio, a pesar de” (“Wskutek, ponieważ, a jednak, pomimo”):

Debido a, ya que, y en cambio, a pesar de.
Qué hubiera ocurrido si la mano, el pie,
a un paso, por un pelo,
por casualidad.
¿Ah, estás? ¿Directamente de un momento todavía entreabierto? (193-194)

Queda flotando la pregunta por las infinitas posibilidades alternativas. Las circunstancias elididas no pueden reponerse por contexto, pero es justamente esa falta lo que el poema subraya: las condiciones no son importantes, sino el azar inmotivado e inmerecido que conserva una vida o se la cobra. El sentido de la frase, semántica y sintácticamente interrumpido, escenifica la falta de palabras del sujeto lírico ante este hecho extraordinario, pues las probabilidades estaban a favor de la muerte, tal como se plantea en la estrofa final:

La red tenía un solo punto, y tú a través de ese punto.
No dejo de asombrarme, de quedarme sin habla.
Escucha
cuán rápido me late tu corazón. (194)

Late el corazón de la vida, que es también el corazón del hablante, atónito y gozoso ante el milagro. Al analizar este mismo poema, afirma Velázquez Guzmán: “la intemperie a la que queda expuesto el sobreviviente es la misma que la que enfrenta la palabra en su lucha por recoger en breves y entrecortadas maneras algo de ese fugitivo y cruel ‘azar’ con que el poder niega sus razones” (28).

Palabras finales

En el análisis precedente nos hemos detenido en algunos poemas de Szymborska que abordan catástrofes biopolíticas, como las guerras, las migraciones forzadas, la tortura, el nazismo. Frente a los posicionamientos centrados en las masas o en el individuo, que conducen a extremos totalitarios, la escritora polaca parece pronunciarse por lo que, con alguna libertad en el uso del rótulo, he dado en considerar una ética personalista: cada ser viviente es para ella único, excepcional; toda experiencia es singular. Esta perspectiva la conduce a denunciar las operaciones historiográficas que, bajo el manto de la estadística, ocultan que la vida, el dolor y la muerte son acontecimientos personales. Los grandes números y los universales son para Szymborska entelequias, pues no admiten la solidaridad. Solo podemos conectarnos con los otros a partir de factores comunes, desde las más primitivas funciones corporales hasta el amor o la capacidad de filosofar.

La responsabilidad frente al otro nos interpela. Si el sucederse de las generaciones y la capacidad regeneradora de la naturaleza llevan al olvido, la palabra poética se impone un deber de memoria. Por eso son recurrentes y cardinales en la poética szymborskiana las estrategias discursivas destinadas a producir énfasis, pues es sabido que la fuerza expresiva facilita recordar. Subrayamos, entre ellas, las enumeraciones, las gradaciones ascendentes o descendentes y, sobre todo, los distintos recursos de repetición: polisíndeton, reduplicación, anáforas, epanadiplosis, estribillos. Szymborska pareciera decirnos que, frente a las catástrofes del mundo y antes de cualquier posicionamiento político, nuestra primera obligación es la del pensamiento: “la estupidez no es graciosa”, resume en “El ocaso del siglo”. Muchas veces débiles para esquivar las tragedias o impedir las, las “cañas pensantes” debemos, al menos, reflexionar.

Como si de una permanente mayéutica se tratase, los poemas de Wisława azuzan nuestro intelecto. En esa dirección, una de sus operaciones preferidas es la de provocar asombro,

valiéndose de distintos recursos poéticos que alteran las posiciones en que nos hemos instalado: las preguntas retóricas, por supuesto; pero también los cambios permanentes de perspectiva, el extrañamiento, las antítesis, las imágenes contrastantes y las discordancias léxicas, las hipótesis contrafácticas, las hipálages. Discursos interrumpidos y anacolutos sirven para eludir, con sarcasmo, las grandes declaraciones inconducentes. Metáforas y metonimias revelan los fenómenos desde ángulos siempre nuevos. También en el uso de los intertextos sorprende el desplazamiento respecto de los propósitos originales de citas o géneros literarios.

En la poesía de Szymborska nada está donde suele estar. Si, de un lado, se detiene en lo extremadamente pequeño para despertar la empatía; del otro, contempla la historia como *longue durée* para confirmar la permanencia de la guerra, la tortura, el crimen. En estos casos, sí se vale de la generalización y de la indeterminación para denunciar las recurrencias. “Alguien”, “ciertos”, “gente”: la historia se repite una y otra vez con diferentes nombres y rostros. Pero entonces irrumpe la poesía. Quizás el escritor, a fin de cuentas, no se enfrente solo al mundo; sus palabras entran en diálogo con la singularidad de cada lector. ¿Qué hacer, entonces, frente a las catástrofes?, preguntábamos al inicio. Szymborska parece respondernos: denunciarlas, compadecerse, ejercer la facultad reflexiva, no olvidar.

Bibliografía

Fuentes

- Szyborska, W. (2014). *Poesía no completa*. Traducción de Gerardo Beltrán y Abel Murcia. Buenos Aires: FCE.
- Szyborska, W. (2018). *Correo literario*. Traducción de Abel Murcia y Katarzyna Mołoniewicz. Madrid: Nórdica.
- Szyborska, W. (2020). *Antología poética*. Traducción de Elzbieta Bortkiewicz. Madrid: Visor.
- Szyborska, W. (2021). *Wybrane wiersze*. En Fundacja Wisławy Szyborskiej. <https://www.szyborska.org.pl/szyborska/wiersze/>
- Szyborska, W. (2021). *Wiersze*. En *Literatura*. <https://literatura.wywrota.pl/>

Referencias bibliográficas

- Bellmunt Serrano, M. (2011). “Las lecturas no obligatorias de Wisława Szyborska”. *Transfer* VI: 1, 43-53.
- Bojanowska, E. (1997). “Wisława Szyborska: Naturalist and Humanist”. *The Slavic and East European Journal*, 41 (2), 199-223.
- Eusse Ruiz, M. (2011). *Wisława Szyborska: breve crítica de la crítica o de una poeta en fuga de la interpretación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6474>
- Franklin, R. (2012). “Poesía. Wisława Szyborska (1923-2012)”. *Letras libres*. Año 14, 160, 90-90. https://slavic.yale.edu/sites/default/files/files/Bojanowska_Szyborska.pdf
- Poniatowska, E. (2008). “Presentación”. En Szyborska, *Poesía no completa* (pp. 6-12). Buenos Aires: FCE.
- Santis de, M. (2019). “Per capire Wisława Szyborska leggete Wisława Szyborska”. *La Repubblica*. 30 gennaio 2019. https://www.repubblica.it/le-storie/2019/01/31/news/per_capire_wis_awa_szyborska_leggete_wis_awa_szyborska-217938181/
- Sławomirski, J. (1995). “Prefacio”. En Szyborska, *Paisaje con grano de arena* (pp. 3-5). Barcelona: Lumen.
- Velázquez Guzmán, M. (2010). “La alegría irreverente de escribir: poemas de Wisława Szyborska”. *Revista Ciencia y cultura*, 25, 25-34. <https://cienciaycultura.ucb.edu.bo/a/article/view/419>