

La alegría irreverente de escribir: poemas de Wisława Szymborska

The irreverent happiness of writing: Wisława Szymborska poems

Mónica Velásquez Guzmán*

Resumen:

En este ensayo se recorren las líneas de un pensamiento poético que revela el horror del mundo y de las palabras, a tiempo que se ríe de ellas con implacable lucidez. Frente al mundo de los autoritarismos, desapariciones y muerte, esta poesía ofrece la única resistencia posible: la de su palabra a medio decir y a medio callar.

Palabras clave: Poesía polaca, autoritarismo, resistencia, silencio, ironía.

Abstract:

This essay browses over the lines of Wisława Szymborska poetic thought, which unveils the horror of the world and of words, but at the same time is able to laugh at this horror with relentless clearness. Facing an authoritative world where death and persons vanishing are daily facts, this poetry offers the only possible resistance: that of a half saying, half concealing word.

Keywords: Polish poetry, resistance, silence, irony.

* Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
mobevegu@hotmail.com

*Nadie en mi familia murió de amor.
(Morían a balazos, mas por otros motivos,
en el frente, en un catre bien tosco)
Wisława Szymborska*

Si algo se puede agradecer a los Premios Nóbel es la difusión y la traducción de obras que, de otro modo, eran inaccesibles para los lectores en otros idiomas. En 1996, dicha distinción reconoció el valor de la obra poética de Wisława Szymborska, poeta polaca poseedora de una de las voces más valientes y originales de la poesía universal contemporánea. Afrontar la escritura como un desafío frente a la historia y a la palabra, y hacerlo sin solemnidades ni heroísmos, es el aspecto que me interesa acompañar en esta poesía.

Para su generación, “llenar el vacío que habían dejado los sistemas filosóficos era un reto, y el reto fue aceptado” de formas variadas en las que se debió renunciar a algunos aspectos propios de la tradición a la que pertenecía el o la escritor-a. Así, por ejemplo, “la forma poética debía ajustarse a las exigencias del contenido. Se suprimió el exceso de metáforas, se sacrificó en parte la musicalidad del verso, que “(...) *adquiere un tono jocoso, como si el autor nos hiciera un guiño*”. (Slawomirski v) Interesante la particularidad de una poesía que, recogiendo esta demanda contextual que apela a una posición política desde la estética, no descuida la mirada a su materia, al lenguaje como única arma para contestar. El desafío fue acogido por esta poeta desde un lenguaje desprovisto de muchos de sus aspectos líricos, pero pleno de una limpieza y sencillez que mantienen una densidad como palabra y como respuesta al mundo que la sostiene. Por ello en esta pluma abundan la ironía, la irreverencia, el humor negro y la oscilación entre la duda y la reafirmación a las imposibilidades de la palabra.

Si en las calles de la época la lucha por la humanidad desafiaba los atropellos del poder; en la página se evidencian, se revelan y exacerbaban otras luchas no menores. El poema “Museo” ilustra tanto el vacío de las sociedades como el silencio en sus ritos:

*Hay platos, pero no apetito.
Hay anillos, pero no amor correspondido,
Desde hace al menos tres siglos.

Hay un abanico, pero ¿qué fue del arrebol?
Hay espadas, pero ¿qué fue de la ira?
Y el laúd no suena entre dos luces.
[...]
La corona duró más que la cabeza.
La mano perdió contra el guante.
El zapato derecho venció sobre el pie.*

*¿Qué decir de mí? De morirme, ni hablar.
Contra mi traje lucho en incruenta contienda.
¡Qué aguante tiene la prenda!
¡Qué tenaz afán de durar más que yo!*

Si las formas han subsistido pero despojadas de lo que fuera su esencia, su razón de ser, la batalla es constante, pues en perfecta metonimia se desplaza ese “afán de durar más” que desde los objetos y las prendas no consiguen fortalecer u obedecer al cuerpo. Por el contrario, éste es vencido en el pie pisoteado. Sin embargo, en el fondo del despojo algo sobrevive renunciando a su ausencia de manera por demás irónica. Ahora, ese desafiante “de morirme, ni hablar” guarda una ambigüedad nada casual en el contexto del poema, pues la expresión coloquial “ni hablar” es una negación pero también un silencio, un no pasar por las palabras para decir algo de sí misma.

De manera complementaria, el poema “Acaso” pone en escena la arbitrariedad del destino de cualquier sobreviviente; esa mezcla de vergüenza y orgullo de quien vivió en lugar de otro sin que ninguna razón alcance a explicar ese desenlace, es descrita con un verso desprovisto de adornos y fuertemente interrumpido por una serie de frases telegráficas como la forma de la resistencia, de los vanos intentos de explicación:

*Pudo haber sucedido.
Debió suceder.
Sucedió antes. Después.
Más cerca. Más lejos.
Pero no a ti.*

*Te salvaste por ser el primero.
Te salvaste por ser el último.
Por estar solo. Con gente.
A la izquierda. A la derecha.
Porque llovía. Porque había sombra.
Porque lucía un sol esplendoroso.*

*Por suerte había un bosque.
Por suerte no había árboles.
Por suerte, un raíl, un gancho, una viga, un freno,
una repisa, una curva, un milímetro, un segundo.
Por suerte había a mano un clavo ardiendo.*

*A causa de, puesto que, sin embargo, pese a.
A saber qué hubiera ocurrido si la mano, si el pie
Por un pelo, a un paso
De una coincidencia.*

¿Estás pues aquí? ¿Salido de un instante aún entreabierto?

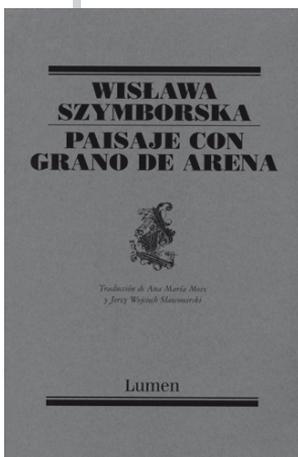
*¿La red sólo tenía una malla, y tú a través de la malla?
No logro salir de mi asombro ni articular palabra.
Escucha
En mí late, desbocado, tu corazón.*

Ante la arbitrariedad del autoritario poder, la voz del poema no logra salir del asombro y decir. Sus balbuceos son conectores de causa o de oposición pero quedan sin completar. Se parte del “no sé” como punto de partida y de llegada que renuncian a la opción de dar cuenta de lo sucedido, pero no debido a optar por la indiferencia, sino más bien al elegir la incertidumbre como el lugar de la resistencia permanente desde el lenguaje. Paralelamente, la carrera del otro, de la otra escapando “por un pelo” o cayendo por esa misma distancia en la muerte late en la voz poética, desbocadamente (agitado pero también fuera de la boca como más allá del beso o de la palabra como puentes entre dos personas). 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.

Y es que si se abraza al que escapó sin que nunca se sepa por qué logró hacerlo, eso no borra –si acaso sólo entretiene– la culpa del testigo, del salvado, del que está fuera de la experiencia sin saber cómo nombrarla. Escarmenar en el lenguaje buscando palabras para lo inefable, distraerse del resto de hechos en el mundo mientras el ojo clava la mirada en la falta, son actitudes por las que la voz se excusa: *“Pido perdón al azar por llamarlo necesidad/ Pido perdón a la necesidad por si me equivoco”*... *“Pido perdón al tiempo por la multiplicidad del mundo desapercibida por segundo”*. La culpa crece cuando no es sólo lenguaje o tiempo, si no capacidad de continuar la vida: *“Pido perdón a quienes claman desde el abismo por mis discos de minué”*... *“Pido perdón a las grandes preguntas por las nimias respuestas”*. Y cuando ya todo parece cercado por esa culpa, la palabra perdón se vuelve contra sí misma en el mismo gesto conciente de su palabra como logro y como imposibilidad a la vez: *“No te ofendas conmigo, lenguaje, por tomar en préstamo palabras patéticas/ y esforzarme luego para que parezcan ligeras”* (De “Bajo un lucero”).

Me interesa destacar los niveles que hay en esta disculpa; pues si por una parte se pide disculpas por el mundo que se ha tornado ilegible, por otro la vida privada se erige como el único lugar donde replegarse y vivir. Aun así, la tensión es descrita desde el terreno del lenguaje, donde las palabras son ajenas y quedan como “patéticas” ante las tragedias que se atreve a re-tratar, y, peor aun, quedan torpes en ese intento de aligerar un peso irremediable.

Esta impronta de la vergüenza y la disculpa ha sido estudiada por Agamben (2005) en el contexto del Holocausto, pero sus



palabras son igualmente iluminadoras para los contextos de todos los genocidios y abusos del siglo pasado. Frente a la degradación absoluta y permanente, ¿qué hacer para evitar el “naufragio de la dignidad”, qué hacer para aceptar la voluntad y las palabras como insuficientes para detener o revertir la violencia, la culpa de otro que nunca se excusará por lo hecho...? Estas preguntas planteadas por Agamben hallan parcial respuesta en el hecho de escribir sin mitificar lo sucedido, es decir, sin hacer de lo acontecido un horror inefable y con ello disculpar la responsabilidad tanto ética como jurídica de quienes cometieron estos delitos. La escritura poética de Szymborska responde desde ese intento de responsabilizarse, de dignificar la historia desde la cotidianidad del horror y lo hace desde el perdón suplicando por un lenguaje que se sabe insuficiente para revertir o saldar cuentas, pero irrenunciable como responsabilidad ética y estética para con su historia.

Un poema ejemplar como respuesta a contextos históricos apremiantes que exigen una palabra ética y una escritura tejida a contrapelo de sí misma es el poema dedicado a la historia del cuerpo humano bajo las “Torturas”:

*Nada ha cambiado.
El cuerpo es doloroso,
Necesita comer, respirar y dormir,
Tiene piel fina y, debajo, sangre,
Tiene buenas reservas de dientes y de uñas,
Huesos quebradizos, articulaciones dúctiles.
Para las torturas todo se tiene en cuenta.*

*Nada ha cambiado.
El cuerpo tiembla como temblaba
Antes y después de la fundación de Roma,
En el siglo veinte antes y después de Cristo,
Las torturas son como fueron, aunque la tierra ha menguado
Y diríase que todo sucede a la vuelta de la esquina.*

*Nada ha cambiado.
Salvo el número de habitantes por metro cuadrado,
A las viejas culpas se suman las nuevas,
Reales, imputadas, momentáneas y nulas,
Pero el grito del cuerpo que las avala
Era, es y será un grito de inocencia
Según el baremo y escalas regulares.*

*Nada ha cambiado.
Quizá los modales, las ceremonias y las danzas
Pero el gesto de un brazo protegiendo una cabeza
Sigue siendo el mismo.*

*El cuerpo se retuerce, forcejea para liberarse,
Cae postrado, dobla las rodillas,
Lividece, se hincha, babea y sangra.*

*Nada ha cambiado.
Salvo el curso de los ríos
La línea de los bosques, costas, desiertos y glaciares.
Por esos parajes el alma yerra
Desaparece, vuelve, se acerca y se aleja,
Ajena a sí misma e inasequible,
Ora segura, ora insegura de su existencia,
Mientras el cuerpo es, es y sigue siendo,
Y no tiene dónde cobijarse.*

En este poema se oponen claramente dos persistencias en la historia de la humanidad: de un lado, la capacidad del ser humano para alterar su espacio vital torciendo ríos o borrando costas, talando bosques o delimitando eras antes y después de los hitos; y, por otro, su permanencia de fragilidad y de vulnerabilidad frente al poder ejercido sobre su cuerpo. El grito de inocencia del cuerpo no es oído por siglos de abuso, masacre y matanza. El cuerpo “no tiene dónde cobijarse” porque ni el lenguaje ni la cultura con todas sus religiones, políticas y sofisticaciones ha logrado darle atención y protección. No importa cuán lejos hayamos ido, el cuerpo sigue siendo todo él un talón esperando la forma de su muerte. Pero, además, Szymborska se niega a vestir, ocultar o sedar ese cuerpo y nos lo presenta así de desnudo, de vulnerablemente, obscenamente expuesto ante nuestros ojos tan impotentes como voyeristas. Y algo más, al presentar así el cuerpo en cada una de sus aperturas y sus inútiles defensas, en cada uno de sus gritos o sus gemidos, se nos aparta de la familiaridad con que nos atrevemos a mirar los cuerpos forzados, mutilados, muertos o desaparecidos.

Y si a esta altura de los hechos creíamos estar ante la impotencia vital y verbal de oponernos al horror, la voz poética no nos deja sitio a la autocompasión o la renuncia y reconoce valientemente que:

*La realidad exige
Que también se diga:
La vida sigue.
Sigue en Cannas y en Borodino
Y en Kosovo Pole y en Guernica.
[...]
En los desfiladeros trágicos
El viento se lleva los sombreros
Y, no podemos evitarlo,
Nos produce una risa loca.*

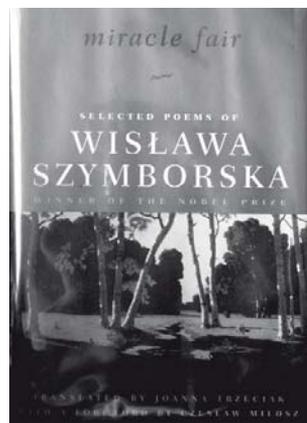
Cabe preguntarse qué es esta exigencia de lo real apelando a lo simbólico, qué es ese viento llevándose nuestras protecciones y produciendo nada más que “*una risa loca*”... Las respuestas están en la paradoja que esta poesía parece situar como lugar de enunciación: la vida sigue. Esta frase odiosa en los momentos de pena y de rabia, se hace oracular e ilumina la persistencia de la vida, de la risa excedente de la lógica, de la manera en que se puede exorcizar los poderes del viento, de la muerte y del horror con los que la humanidad ha oscurecido veinte siglos. Ahora bien, no creo que dicha risa sea olvido, distracción, frivolidad o ni siquiera defensa ante algo intolerable. Más bien apuntaría a esos momentos de gran dolor, cuando en lugar de llanto reímos, como si en la paradoja de la reacción pudiera resolverse la tensión de la pérdida y el no-lugar que deja la muerte. Poder seguir con la vida es posible porque somos concientes de los vientos que nos derrumban o que nos roban el sombrero; y es posible porque uno se hace cargo de ello y vuelve a poner vida, desde el lenguaje y desde la risa, en Kosovo, en Cannas, en Borodino, en Guernica, en Irak, en Afganistán.

Esa misma sonora risa hace de la escritura un ejercicio de irreverencia, de desacato y de sobrevivencia que, si bien se atreve y soporta el peso de su historia, también consigue hacerlo evadiendo los riesgos de la tragedia y los heroísmos. Por ello mismo, la voz se encarga de registrar lo que exige la vida del lado vital y del lado mortal:

*Escríbelo. Escribe. Con tinta normal
 en papel normal: no les dieron de comer [...] Cantaban con tierra en la boca. Un
 bello canto
 que habla de cómo la guerra llega directamente al corazón.
 Escribe qué silencio hay aquí.
 Sí.*

Seductivamente, la orden o exigencia se vale de materiales “normales” para dar lugar a lo que nunca tendrá uno. Escribir el hambre, la tierra en las bocas de aquellos ya sin palabra es el silencio escrito, nombrado por el poema. Y no se debe olvidar que ese nombrar el silencio de los muertos es hacerlos presentes, devolverles en alguna pobre medida la humanidad que se les quitó en las fosas comunes o los trabajos forzados donde descubijaron sus cuerpos. Finalmente, lo posible en la escritura ante el horror o rodeada de él es, como afirma Todorov, dar lugar en el lenguaje a lo que ha perdido sitio en la historia, en la política. Volveremos a ello en la reflexión final.

Antes de seguir hablando del lenguaje en la obra de esta poeta, vale la pena detenerse brevemente en su concepción amorosa. El amor es visto acá con suficiente humor e irreverencia como para aterrizarlo en la más pura cotidianidad, alejado de mitos, idealizaciones o melodramas. Valga recordar los versos que



figuran en el epígrafe para darse cuenta de la dimensión amorosa tensamente real que habita esta escritura. Y es que el amor, como la mirada a la historia y la mirada crítica a la escritura, no está hecho de remiendos que escondan las fisuras, los desencuentros y los dolores de toda realidad humana. Como ellos, tampoco el amor permite la inmovilidad o la autocompasión que se regodea en los dolores. Salta este terrenal amor por las ventanas para morir de balas o de cotidianidades compartidas, reales presencias del otro y del mundo.

“La alegría de escribir” es entonces definitivamente el establecimiento de una lógica paralela que obedece otras leyes, derrotando a la muerte y al poder en fugas y risas profundamente vitales, deseantes:

*¿A dónde va la corza escrita por el bosque escrito?
 ¿A tomar agua escrita
 que refleje su hocico puntualmente?
 ¿Por qué alza la cabeza? ¿Escucha algo?
 Se apoya en cuatro patas que la verdad le presta.
 Mueve bajo mis dedos una oreja.
 Silencio, esa palabra, susurra en el papel
 como las otras y remueve ramas
 por las palabras del bosque cansadas.
 En la hoja blanca de papel acechan
 letras que pueden componerse mal,
 frases que pueden ser un cerco
 y no habrá salvación.
 En la gota de tinta un regimiento
 de cazadores enfocan la mira
 listos para correr pluma empinada abajo,
 cercar la corza y preparar el tiro.
 Olvidan que esto no existe
 Otras leyes gobiernan el blanco sobre negro
 parpadeará el ojo el tiempo que yo quiera
 y podré dividirlo en pequeñas eternidades
 llenas de balas quietas en el aire.
 Por siempre, si lo ordeno; nada pasará aquí.
 Ni una hoja caerá si no lo quiero
 ni las pezuñas hollarán la hierba
 ¿Existe pues un mundo sobre el cual
 soy un destino independiente?
 ¿Ese tiempo al que une la cadena de signos,
 existe bajo mis órdenes constantes?
 La alegría de escribir.
 La posibilidad de eternizar.
 La venganza de una mano mortal.*

Este poema estructurado bajo la alegoría de la caza no es nada casual; hay en el acecho de los cazadores un deseo de muerte gratuita que funciona sólo para satisfacer una competencia, para lucir como trofeo el cadáver del frágil, de la presa. Ante ese atento vigilar, la presa es salvada por el lenguaje y sus leyes. Así puede eternizarse el instante petrificando las balas disparadas o aligerando la huída del ciervo. Esa certeza, sin embargo, es formulada en forma de preguntas, lo que vuelve a tambalear el poder del lenguaje de subvertir realmente los poderes de la muerte. Esta “*posibilidad de eternizar*” con que efectivamente el lenguaje guarda personas u objetos a pesar o más allá de su desaparición es presentada como una celebración, una felicidad, una irreverencia desde la mortalidad de quien escribe contra la ausencia.

Estamos ante una noción de escritura y de una implacable ironía que la cuestiona permanentemente mientras no deja de afirmarla. Se trata de una posibilidad efímera pero plena y la marca más visible es el instante en que sucede:

El instante podría definirse también como el momento en que el poema es dado a luz a través de las palabras; un momento que no es simplemente el de la transición entre un antes y un después, sino el de un iluminarse de la conciencia a través de la escritura” (Cano Gaviria, 3).

Se trata de ese lapso del tiempo que parece beberse todos los tiempos, el presente del amor, de la palabra y de la vida, fugándose de la muerte para robarle transcurso a lo mortal y robar al mundo referente su privilegio de única realidad. Entre los poemas de Szymborska, podemos relacionar ese instante con otro: “*no existe vida/ que, aun por un instante,/ no sea inmortal.// La muerte/ siempre llega con ese instante de retraso*”.

La escritura irónica de esta poeta polaca nos hace visible la construcción de otro lugar en el lenguaje desde donde se intenta hacer legible la realidad del horror y de la muerte. Hacerlo implica un reto doble: cómo evitar la trivialidad, la excesiva familiaridad con estos hechos históricos que en lugar de devolverles alguna dignidad los convierte en una cínica familiaridad, y cómo hallar palabras que sustenten ese deber. Si el lenguaje hace visible y presente lo que nombra,

lo nombrado se torna disponible, frecuentable, circulante. Acuñado por palabras, lo nombrado adquiere el cuerpo ingrávulo de una forma del uso común. Llega a ser, por ejemplo, ‘tema’ y en eso ‘tema familiar’ o recurrente” (Rojas, 2000:180).

Por eso, entre otras explicaciones, hallamos una escritura que, valiéndose de la ironía y de un registro desnudo de retóricas, presenta el drama en su doble dimensión, es decir, como hecho de mundo casi irrepresentable y como palabra insuficiente. En este caso, como en algunas otras escrituras,

presentimos la exigencia del texto de la catástrofe. Pero esto significa también la catástrofe del texto mismo. Necesidad del texto que narra o exhibe su propia imposibilidad de cerrarse” (Rojas, 2000: 181).

Lo interesante en este caso es que esa imposibilidad es presentada como tensión, como esa “risa loca” que es a un tiempo impotencia y rebeldía. No es un texto que se vuelque sobre su propio decir en olvido del mundo que lo sustenta, sino más bien de una escritura que evidencia las fisuras tanto de su decir como de su referente en crisis. Por ello leemos poemas despojados de emoción, de marcas enunciativas, de emociones apelantes de identificación y tenemos entre manos una impiadosa mirada que habita la im-posibilidad de mantener el ojo en el miedo, en la acechanza de lo real cuando rebasa toda comprensión dejándonos sin palabras. Evidencia, de este modo, la

ausencia en un discurso ya iniciado por otro soberano de la palabra. Interrupción de la lógica predominante del discurso, sea ésta la de la represión o de la reparación” (Rojas, 2000: 182).

Las dificultades de significar el pasado desde hoy, de verlo como fue en su dureza y en su error, exhiben un doloroso más allá del lenguaje y del entendimiento al que debe resignarse todo testigo, todo sobreviviente, todo escritor. Y aun así, ningún desasosiego, por el contrario la risa loca que mira, sin bajar los ojos ni llorar ni explicar, mira de frente el viento que arrastra los sombreros de tantas esperanzas, ilusiones y vidas perdidas. Al reírse, la mirada del testigo dignifica lo mirado, le devuelve su nombre, su identidad y aun en las fosas comunes, simbólica y piadosamente, le cierra los ojos al pasado.

Referencias bibliográficas

1. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Pretextos, Valencia, 2005.
2. Rojas, Sergio “Cuerpo, lenguaje y desaparición”, en Nelly Richards (editora), *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago, 2000.
3. Slawomirski, Jerzy, “Prólogo” a *Paisaje con grano de arena*. Barcelona: Lumen 1997.
4. Szymborska, Wislawa, *Paisaje con grano de arena*, Lumen, Barcelona, 1997.
5. Todorov. Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000.

